Andrew Ballantyne
Người dịch: Hân Nhi

ARCHITECTURE
A Very Short Introduction

DẪN LUẬN VỀ KIẾN TRÚC





NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC

Andrew Ballantyne

ARCHITECTURE
A Very Short Introduction



DẪN LUẬN VỀ KIẾN TRÚC

Một hướng dẫn cô đọng và mê hoặc về nghệ thuật và lịch sử kiến trúc.

Steven Poole, *The Guardian* Review

Không thể có cuốn **Dẫn luận về kiến trúc** *nào tốt hơn. Tác giả chú trọng cả nội dung và cách diễn đạt, kết hợp kiến thức phong phú với một văn phong thật sự chuyên nghiệp và hấp dẫn.*

Sunday Herald (Glasgow)

Tác phẩm sẽ lý giải cho tham vọng của mọi kiến trúc sư trẻ và tiềm năng, nhưng cũng kích thích bất kỳ ai có sự tò mò với các công trình. Sáng tỏ và không có nhiều biệt ngữ, nó cho thấy làm thế nào mọi công trình - tốt, xấu hay không tốt, không xấu - đều là chỉ báo chân thực về trạng thái của một xã hội và văn hóa của nó.

Joseph Rykwert, *University of Pennsylvania*









40 - 42 Nguyễn Thị Minh Khai, P. Đa Kao, Q.1, TP. HCM   ĐT: 38.242.157 - 38.233.022 * Fax: 38.235.079   Website: vanlang.vn * Email: vhvl@vanlang.vn

DẪN LUẬN VỀ
KIẾN TRÚC

NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC

Andrew Ballantyne
Người dịch: Hân Nhi

DẪN LUẬN VỀ KIẾN TRÚC

ARCHITECTURE
A Very Short Introduction

Mục lục

Lời nói đầu

Tôi gặp một lữ khách đến từ vùng đất cổ
Người ấy nói, 'Có hai cái chân lớn bằng đá,
không có thân mình
Đứng trong sa mạc. Gần đó, nằm nửa chìm
trong cát
Là một khuôn mặt mệt mỏi, khắc nghiệt
Môi nhếch lên nụ cười lạnh lùng, quyền uy.
Người tạc tượng thấu hiểu những cảm xúc ấy
Nên chúng vẫn còn đó, ghi dấu ấn trên đá vô tri,
Bàn tay đã chế giễu chúng, trái tim đã nuôi
dưỡng chúng;
Và trên bệ, những từ này xuất hiện:
"Ta là Ozymandias, vua của các vua,
Hãy nhìn các công trình của ta, thật hùng vĩ,
và đáng thất vọng!"
Chẳng còn lại gì. Xung quanh đống hoang tàn

Của sự đổ nát lớn lao, vô biên, trơ trụi ấy
Chỉ có cát hiu quạnh và mênh mông'.

(Percy Bysshe Shelley, *Ozymandias*, 1818)

Công trình xây dựng có thể là thứ tốn kém nhất mà các nền văn minh tạo ra. Nếu để so đọ với những công trình vĩ đại của đối thủ hay của quá khứ, bao nhiêu nỗ lực và tiền bạc đổ vào chúng cũng không đủ. Cố vượt qua người khác khi không đủ sức có thể là một sai lầm, nhưng chẳng còn ai nhớ tới những nền văn minh đã đưa ra quyết định như vậy, ít nhất trong lịch sử kiến trúc. Ngược lại, những nền văn minh từng xây dựng ngông cuồng như Ai Cập và La Mã cổ đại thì ai cũng biết. Các công trình bất diệt hầu như luôn song hành với một danh tiếng bất diệt, và điều đó luôn là sức thu hút của các công trình kỷ niệm đối với người cầm quyền. Khi thời gian trôi qua đã đủ lâu, mọi thành tựu của con người đều trở nên mong manh, và bài thơ nổi tiếng *Ozymandias* của Shelley cho thấy cả sự hấp dẫn của một công trình vĩ đại lẫn tính chất hão huyền trong lời hứa đem lại vinh quang mãi mãi của nó. Một trong những điều có ý nghĩa ở kiến trúc là nó cho chúng ta manh mối về điều gì là thật sự quan trọng đối với các nhà cai trị của quá khứ. Một điều khác là nó khiến người đương thời



có thể sống theo những lối sống để bản thân và những người khác biết rằng mình thật sự quan tâm tới cái gì như những cá nhân và như một xã hội. Những nền văn minh khác nhau có những ưu tiên khác nhau giữa việc đáp ứng nhu cầu của người đương thời và việc vượt khỏi những nhu cầu trước mắt, tạo ra những thứ làm nên danh tiếng ở đời sau.

Mục đích của dẫn luận ngắn gọn này là giải thích quan niệm của kiến trúc về những điều nó thực hiện. Công trình xây dựng giữ cho chúng ta ấm áp và khô ráo, có liên quan mật thiết đến những nhu cầu thiết thực của cuộc sống, nhưng nếu chúng ta chú ý, "kiến trúc" luôn có một chiều hướng văn hoá. Chương 1 khảo sát mối liên hệ của công trình xây dựng với cảm nhận chúng ta là ai. Chương 2 xét xem các công trình được mô phỏng nhau như thế nào để chuyển tải đúng thông điệp tới những người "sành sỏi" trong một nền văn hoá cụ thể. Chương 3 tìm hiểu điều gì khiến một số công trình kiến trúc trở nên quan trọng về văn hoá hơn những công trình khác.

Một trong những lý do khiến công trình xây dựng đặc biệt đáng quan tâm đối với các nhà khảo cổ học là vì chúng được thấy ở quá nhiều khía cạnh của đời sống. Cách tổ chức của chúng cho chúng ta biết con người tương tác trong đó

như thế nào, những nhóm người nào được kết hợp với nhau, những nhóm người nào bị tách khỏi nhau. Chất liệu tạo nên các công trình và cách xử lý chất liệu cũng nói với chúng ta rất nhiều. Nếu đá từ phương xa đến, chúng ta biết rằng có một hệ thống giao thông hiệu quả, hoặc loại đá rất đặc biệt và xứng đáng bỏ ra nhiều công sức. Nếu một công trình có khung sắt, chúng ta biết nó thuộc thời kỳ hiện đại vì thế giới cổ đại không biết về sắt. Các công trình là một phần quan trọng của bằng chứng hiện có về những gì đã diễn ra ở quá khứ xa xôi, và chúng cũng nói nhiều điều về những gì chúng ta thật sự quan tâm lúc này. Chẳng hạn, trong vai trò một xã hội, nếu chúng ta cho phép đường cao tốc băng qua vùng nông thôn, như thế có nghĩa là sự quan tâm đối với vùng nông thôn kém hơn mong muốn đi lại thuận tiện. Trong vai trò các cá nhân, quyết định của chúng ta có thể khác, nhưng như một xã hội, với những dòng chảy và mật độ tiền bạc lưu thông, với tiến trình chính trị trung gian cho các quyết định, các công trình đã được tạo ra xung quanh chúng ta. Là những cá nhân, hầu hết chúng ta làm được rất ít ỏi để định hình môi trường xây dựng nói chung. Nhưng ở một số hoàn cảnh, sự tập trung của cải và quyền lực đã khiến cá nhân có thể ra lệnh thực hiện những thay đổi lớn. Người ta nói rằng khi hoàng

đế La Mã Augustus tới Rome, nó được xây bằng gạch, nhưng khi ông rời đi, nó bằng cẩm thạch. Và Ozymandias (Rameses II) rõ ràng đã yêu cầu xây dựng những công trình khổng lồ. Công trình xây dựng có thể đẹp và truyền cảm hứng, nhưng nếu chúng thật sự được xây (thay vì chỉ tưởng tượng ra) thì chúng luôn có khía cạnh kinh tế và chính trị, cũng như khía cạnh thẩm mỹ. Có những khía cạnh khác nữa, chẳng hạn kỹ thuật. Nó có đứng vững không? Nó có che mưa được không? Nó có thể được giữ ấm không? Liệu nó có bị quá nóng? Tôi có thể sử dụng nó để sống cuộc sống của mình không? Tôi có muốn sống trong một nơi như thế không?

Một công trình xây dựng có tất cả những khía cạnh này, vì thế có thể viết về kiến trúc theo cách nêu bật một khía cạnh nào đó. Chẳng hạn, lịch sử công nghệ xây dựng là một phương án. Đây sẽ là một câu chuyện chưa có hồi kết khi những cách xây dựng phức tạp hơn về kỹ thuật thay thế những cách nguyên sơ trước đó. Sẽ có những tiến bộ quan trọng, như là sự ra đời của xi măng, khung vòm, những kiểu xây dựng mới mà các cải tiến cho phép. Trong câu chuyện cụ thể này, chúng ta quên mất thực tế rằng ở một thời điểm nhất định, thường ít có các công trình xây dựng với sự tiến bộ cao về kỹ thuật. Hầu hết các công trình xây dựng chỉ bình thường,

không sụp đổ hoặc trở nên không còn hữu ích ngay khi một tiến bộ kỹ thuật vừa được tạo ra. Nhiều người ở châu Âu sống trong những ngôi nhà được xây hàng trăm năm trước hoặc hơn, hay như ở La Mã cổ, những cấu trúc hình vòm khiến ngày nay chúng ta nhớ tới người La Mã thực ra không phải là những công trình tạo nên kết cấu của phần lớn thành phố, và hầu như tất cả những cấu trúc La Mã nổi tiếng bắt nguồn khá trễ trong lịch sử Đế chế La Mã, vì vậy chúng xa lạ với hầu hết người La Mã. Quan trọng hơn, chúng xa lạ với tác giả La Mã duy nhất viết về kiến trúc mà chúng ta biết: Vitruvius. Ông đã hiện hữu quá sớm.

Có thể loại trừ các vấn đề kỹ thuật hoặc đưa chúng vào hậu cảnh. Khi ấy, lịch sử kiến trúc trở thành một câu chuyện về những kiểu thức kiến trúc khác nhau. Qua thời gian, một tập hợp hình dạng dần dần biến thành một tập hợp khác. Kiểu lịch sử này khiến chúng ta có cảm tưởng như trong các hình thức kiến trúc có sự hình thành và phát triển của một ý chí. Các truyền thống lớn dần, kiến trúc sư không ngừng thử nghiệm những khả năng mới, một số được xem là những cải tiến, sao chép từ người khác trước khi được cải tiến dưới tay họ. Cách tiếp cận này có thể dẫn tới một sự quan tâm tới phân tích kiểu thức kiến trúc, xem nhẹ thực tế rằng công

trình xây dựng còn có cơ sở hợp lý thực tiễn. Nó cũng có thể dẫn tới việc gác sang một bên những vấn đề xã hội và kinh tế, trong khi đây có thể là vấn đề thú vị, đôi khi là những khía cạnh quan trọng nhất của một công trình. Một thực tế phức tạp khác là sự vật trông khác nhau khi nhìn gần và nhìn từ xa. Thứ với chúng ta trông như một thay đổi dần dần qua nhiều thế kỷ rất có thể đã là một quá trình ít ôn hoà hơn vào thời ấy. Thay đổi cung cách luôn là sự bất thường đối với mọi người, và khi một ý tưởng mới tiếp quản, điều thường xảy ra là một thế hệ trở nên già đi và thụ động, trong khi giới trẻ với ý tưởng mới trong tâm trí là những người thực thi. Sự thay đổi trông tiệm tiến hay đột ngột là tuỳ vào chúng ta ở cách sự kiện bao xa. Bi kịch có thể trở thành hài kịch khi nhìn gần.

Có rất nhiều công trình kiến trúc ở khắp nơi, từ quá khứ gần tới quá khứ xa trên khắp thế giới. Sẽ không thể tập hợp tất cả lại để trình bày cho độc giả, nhất là trong một dẫn luận ngắn gọn. Việc chọn lọc là cần thiết, và những công trình cụ thể được chọn sẽ tuỳ theo câu chuyện muốn kể. Mục đích của cuốn sách là mở ra những cách tư duy về kiến trúc để cho thấy chủ đề này phong phú như thế nào, một điều đôi lúc khiến nó trở nên rắc rối. Những chương sau đây bàn các chủ đề khác nhau, và tôi đã giới thiệu các

công trình để làm rõ những điểm cụ thể trong lập luận. Vì vậy, những công trình được lấy làm ví dụ không theo thứ tự thời gian. Để dễ hình dung về trật tự xảy ra của sự việc, cuối sách có một biểu thời gian. Độc giả sẽ thấy có nhiều ví dụ về kiến trúc gần đây hơn là từ quá khứ xa xôi. Điều đó có hai lý do. Một là, đơn giản vì trong những công trình còn tồn tại đến ngày nay, số lượng các công trình gần đây nhiều hơn. Hai là, chúng ta có khuynh hướng quan tâm hơn tới những thứ gần hơn với mình. Nếu tôi nhìn vào một kim tự tháp như công trình đại diện cho một nền văn minh đã từng tồn tại 3000 năm, xét một cách tổng quát tôi có thể cảm thấy độ bao phủ là thích hợp. Nhưng nếu cũng dùng cách tiếp cận ấy cho kiến trúc của 3000 năm vừa qua, tôi sẽ thấy tính đại diện là không thích hợp. Việc tổng kết kiến trúc châu Âu trong một công trình kiến trúc duy nhất nghe có vẻ khôi hài và châm biếm. Những nhà thờ lớn Trung cổ sẽ là những công trình tiêu biểu từ giữa thời kỳ nêu trên, nhưng tôi sẽ không trình bày chúng như thứ duy nhất thật sự có ý nghĩa.

Quan điểm của người viết rõ ràng được ngụ ý trong những lựa chọn đưa ra, và những lựa chọn của tôi được định hình bởi sự chìm đắm và hình thành quan điểm của tôi trong văn hoá phương Tây. Có thể có những quan điểm có giá

trị khác, tạo ra những lựa chọn khác. Nhưng như thế không phải nói rằng những ý tưởng được trình bày ở đây chỉ có tầm quan trọng cá nhân. Chúng gắn liền với một truyền thống đã trải qua nhiều chuyển biến và phát triển, và những ý tưởng gần với chúng ta nhất cũng có vẻ quan trọng nhất. Dường như máy tính, tivi và điện thoại không những mang lại cho chúng ta những cách sinh hoạt mới, mà cả những cách sống mới trong một hệ thống mạng toàn cầu. Nhưng từ một góc nhìn khác, những phát triển gần đây có thể giống như sự tiếp nối của một khuynh hướng đã mở ra trong 2000 năm, hoặc 500 năm vừa qua.

Niên đại tổng quát

Ngôn ngữ lịch sử kiến trúc bao gồm các từ ngữ gọi tên những kiểu thức kiến trúc khác nhau, gắn với những địa điểm và thời gian khác nhau. Việc phân chia lịch sử văn hoá loài người thành những thời kỳ lớn đã cho thấy sự tiện lợi. Tính chất thích hợp của những phân chia này có thể bị tranh cãi, nhưng giờ đây chúng đã khá ổn định trong ngôn ngữ của chúng ta, và chúng cần thiết cho việc hiểu những hàm ý của con người. Chúng ta bắt đầu với Hy Lạp và La Mã cổ đại, hai nền văn minh được ngưỡng mộ vì văn

học, triết học và những công trình đổ nát kỳ vĩ. Những nền văn minh này được gọi là "cổ điển" (*classic*) như một thuật ngữ ghi nhận. Chúng được xem như nền tảng của uy tín và thành tựu trong các lĩnh vực nghệ thuật, vì vậy sản phẩm của những xã hội ấy được gọi một cách tổng quát là "cổ điển". Từ điển Anh ngữ Oxford cho rằng cách dùng này của từ "cổ điển" có từ năm 1607 (nói tới các tác phẩm văn học hơn là kiến trúc). Một thời kỳ cổ điển quan trọng khác xảy ra gần đây hơn, bắt đầu ở thời kỳ Phục hưng, sự tái sinh của nghiên cứu cổ điển hay còn được gọi là "sự sống lại của chữ nghĩa". Như vậy, chúng ta có bốn thời kỳ trong lịch sử thế giới, hai thời kỳ khai sáng và hai thời kỳ tăm tối. Có thế giới nguyên thuỷ mà Ai Cập cổ đại là thành viên, rồi đến thế giới cổ điển của Hy Lạp và La Mã cổ đại. Sau đó, giữa sự sụp đổ của La Mã và thời kỳ Phục hưng có một thời kỳ ở giữa nhưng không có gì đặc biệt để nói: Trung cổ. Tiếp đến là Phục hưng, thời hiện đại của lý tính và tiến bộ. Đây rõ ràng là sự đơn giản hoá thái quá, nhưng cũng hữu ích để hiểu tại sao những loại kiến trúc khác nhau có được danh tiếng khác nhau. Kiến trúc của thời cổ điển được ngưỡng mộ và bắt chước. Kiến trúc của thời Trung cổ được tiếp nhận ít trang trọng hơn. Tất cả đã thay đổi kể từ khi các thuật ngữ được đặt ra. Giờ đây, chúng ta biết

nhiều về thời Trung cổ và không sẵn lòng xoá sổ kiến trúc của nó. Tuy vậy, việc phân chia thời kỳ vẫn còn. Chúng ta vẫn nói về "những thứ ở thời Trung cổ" ngay cả khi không có ý cho rằng chúng đáng bị phớt lờ, và đã quên mất "ở giữa" (Trung cổ) có nghĩa là gì.

Nếu nhìn rộng hơn, sự phân chia thời gian như thế trở nên gây tranh cãi, bởi lẽ những thay đổi văn hoá mà chúng ám chỉ thực ra không phải là những thay đổi trong lịch sử thế giới, chỉ là những thay đổi trong văn hoá Tây Âu, tâm điểm chọn lựa của chúng ta. Không chỉ châu Á và châu Mỹ trải qua những phát triển hoàn toàn độc lập, ngay cả Đông Âu cũng đã phát triển rất khác. Hy Lạp cổ đại dĩ nhiên được gộp trong truyền thống phương Tây do sức ảnh hưởng của nó lên cách tư duy La Mã về xây dựng. Đúng ra, nói về "Hy Lạp trung cổ" là vô nghĩa, vì dù đế chế Byzantine đã tạo ra những công trình tinh xảo và đáng nhớ nhưng không có thời kỳ Phục hưng. Theo một cách nào đó, toàn bộ văn hoá Byzantine là một chuỗi phục hưng, và cảm nhận của các hoàng đế Hy Lạp về bản thân họ được xác lập dựa trên những kết nối của họ với thế giới cổ đại. Năm 1453, thời điểm chúng ta có thể nói là "thời Trung cổ" của Hy Lạp chấm dứt, kinh đô Constantinople bị tàn phá, và đổi thay văn hoá làm thành phố - giờ đây là Istanbul - chuyển

dịch sang một truyền thống khác, trở thành kinh đô của đế chế Ottoman. Việc này đã khiến các học giả Hy Lạp di tản về phía tây, một trong các nguyên nhân gây ra đợt bùng phát kiến thức về các văn bản cổ, điều cực kỳ quan trọng đưa đến thời kỳ Phục hưng. Vì vậy, ý tưởng Trung cổ và Phục hưng rõ ràng là một truyền thống khá địa phương. Không có thời Trung cổ ở châu Mỹ vì tại đó không có nền văn minh cổ đại. Không có thời Trung cổ ở Đông Âu vì không có sự phục hồi của văn hoá cổ đại. Ngoài ra, cần lưu ý rằng liên quan đến sự phục hưng, không phải lúc nào chúng ta cũng biết rõ mình đang nói về một thay đổi trong lĩnh vực nghệ thuật hay trong lĩnh vực xã hội - kinh tế nói chung. Trong lịch sử kiến trúc, người ta thường đồng ý rằng thời Phục hưng bắt đầu năm 1420, khi Brunnelleschi khởi công xây dựng đỉnh vòm của thánh đường ở Florence. Đỉnh vòm này không chỉ vượt qua thành tựu của những nhà xây dựng đỉnh vòm La Mã, mà Brunnelleschi được cho là đã cẩn thận nghiên cứu những đổ nát của Rome trước khi bắt tay vào công việc táo bạo ấy. Trong lịch sử nghệ thuật, khởi điểm Phục hưng được xem là với việc khám phá ra phối cảnh hình học, thể hiện trong đường tròn của Brunnelleschi. Tuy nhiên, có một thay đổi khác sâu rộng hơn, tạo ra diễn biến từ từ hơn, đó là sự sụp đổ của quyền lực phong kiến

trong quá trình giới thương nhân tích luỹ được nhiều của cải hơn những quý tộc cha truyền con nối. Cảm giác mới mẻ ở công trình nghệ thuật của Brunnelleschi có lẽ vì nó được tài trợ bởi nguồn tiền mới hơn là đánh dấu một đoạn tuyệt cơ bản với các thành tựu nghệ thuật của những người đi trước. Tôi không muốn lập luận rằng sự rời khỏi thể chế phong kiến và sự phát minh ra phối cảnh hình học có thể đã bắt nguồn từ một nguyên nhân tầm thường, vì như thế đối với tôi có vẻ quá siêu hình. Điều tôi thấy hợp lý hơn là, việc tiếp nhận nghệ thuật mới của những người có nguồn của cải mới đã khiến sự đổi hướng càng triệt để. Ngay trong thời nay, chúng ta thấy phim ảnh, âm nhạc và điện toán tạo cho nhiều người những gia tài kếch xù; họ có được vị trí bên cạnh những người giàu có do kế thừa, và lối sống của họ đi đôi với một quan niệm khác về kiểu thức kiến trúc. Nhà của người giàu có nổi tiếng thường không tuân theo những tiêu chuẩn đã được xác lập về khiếu thẩm mỹ đáng trọng, và có thể lúc này không được các sử gia kiến trúc xem xét nghiêm túc, nhưng trong tương lai, khi nhìn lại, chúng sẽ trở nên đáng ngạc nhiên và không thể lặp lại như những ngôi nhà của tầng lớp địa chủ thế kỷ 18. Mặc dù nghe có vẻ lạ lùng, thời đại của chúng ta có thể được đại diện trong các sách lịch sử kiến trúc bởi những sáng tạo lạ lùng

này, dù chúng có vẻ hoàn toàn xa lạ với kinh nghiệm sống của chúng ta hiện nay. Nếu được ca tụng với góc nhìn phê phán, câu chuyện có thể được gọi là "Chủ nghĩa tư bản muộn và sự chiến thắng của *Kitsch*[1]". Từ một góc nhìn khác thấm đẫm những giá trị của thời đại mới, cũng những công trình xây dựng ấy có thể được đưa ra như bằng chứng cho "Giấc mơ của bạn có thể thành hiện thực".

Điều tôi đang cố gắng trình bày ở đây là, những cách nhìn khác nhau ảnh hưởng như thế nào tới việc chúng ta thấy gì khi nhìn các công trình. Chúng liên quan phức tạp với một số lượng vô hạn những vấn đề văn hoá và kỹ thuật, do vậy có thể có những cấp độ ý nghĩa khác nhau trong những lĩnh vực khác nhau. Hơn nữa, khi chúng ta cố gắng chia chúng thành các thể loại, chúng có những cách né tránh. Chúng ta đặt ra các thể loại, nhưng rồi phải thừa nhận rằng nếu nhìn kỹ, chúng không hoàn toàn ăn khớp, và có những trường hợp nằm ở đường ranh. Càng biết nhiều về một văn hoá cụ thể, chúng ta càng thấy những tuyên bố về nó là những khái quát hoá chung chung. Một thứ từ xa trông như một tiến hoá dần dần có thể là sự vỡ mộng đau thương

---

1 *Tính chất hào nhoáng, rởm, thuộc văn hoá tiêu thụ, có tính thẩm mỹ thấp.*



đối với cá nhân, ngược lại một thứ trông như một đường đứt gãy dọc theo văn hoá phương Tây có thể chỉ là một quá trình khá ôn hoà, không gây chấn động gì hơn một số thay đổi khác. Tuy nhiên, chúng ta cần một kiểu khuôn khổ nào đó nếu muốn hiểu về phương hướng trong chủ đề này, và đây là khuôn khổ chúng ta có. Chỉ cần nhận ra rằng không nên kỳ vọng nó chuyên chở quá nhiều.

Một cái nhìn sát hơn

Mỗi thời kỳ lớn được đề cập ở trên có thể được phân chia nhỏ hơn. Ví dụ, khi thế giới cổ đại được hiểu theo cách rất đại khái, việc gọi kiến trúc của Hy Lạp và La Mã nói chung là "cổ điển" là thích hợp, nhưng nếu để bàn luận chi tiết thì điều này không hữu ích. Kiến trúc của Hy Lạp cổ có một thời kỳ cổ điển là thế kỷ thứ 5 trước Công nguyên, trước đó là thời kỳ cổ xưa (*archaic*), sau đó là thời kỳ Hellenic[2]. La Mã cũng có một thời kỳ cổ xưa, thời kỳ Cộng hoà, rồi đến thời kỳ Đế chế. Những phân chia này xuất phát từ một sự hoà trộn của thay đổi nghệ

---

[2] Giai đoạn từ sau cái chết của Alexandre Đại đế năm 323 trước Công nguyên đến sự xuất hiện của đế chế La Mã, với dấu mốc là trận chiến Actium năm 31 trước Công nguyên.

thuật và chính trị. Công trình từ thời cổ xưa trông kém hoàn thiện và kém phát triển so với những công trình sau này, nhưng các giai đoạn Hellenic của Hy Lạp và Đế chế của La Mã là những thời đại chính trị có ảnh hưởng lên kiến trúc. Sự tập trung của cải tăng lên ở từng thời kỳ dẫn tới một số công trình có thể xa hoa hơn bao giờ hết.

Trong thời Trung cổ, nhiều kiểu thức kiến trúc khác nhau đã hình thành. Những nhà thờ cố gắng bắt chước khung vòm và cửa cuốn La Mã được gọi là "kiến trúc Romanesque". Những nhà thờ sau này sử dụng cửa cuốn nhọn và trang trí mạng gân cho cửa sổ được gọi là "kiến trúc Gothic". Gothic được chia nhỏ thành những kiểu kiến trúc địa phương khác nhau. Ở Anh, chúng ta có kiểu kiến trúc Anh sớm (Early English), kiểu kiến trúc trang trí (Decorated), kiểu kiến trúc vuông góc (Perpendicular). Ở Pháp, chúng ta có kiểu kiến trúc Gothic cổ điển (High Gothic), kiểu kiến trúc lượn sóng (Flamboyant), kiểu kiến trúc toả tia (Rayonnant). Tên gọi của những kiểu kiến trúc địa phương chủ yếu bắt nguồn từ ý tưởng nói lên hiệu ứng của kiến trúc hoặc hình dạng của hoạ tiết trang trí. "Kiểu Romanesque" cũng cho chúng ta biết hình dạng của công trình vì gợi nhớ những hình dạng của Rome. Ở Anh và miền bắc nước Pháp, kiến trúc Romanesque

có thể được gọi là "Norman" theo tên công tước xứ Normandy, người ra lệnh xây dựng nó, vì vậy đây là một tên gọi "chính trị" cho cùng kiểu kiến trúc. Tương tự, tên "Gothic" cũng mang ý nghĩa chính trị vì nói tới dân tộc Goth, những người tàn phá thành Rome. Điều này không nói cho chúng ta chút gì hữu ích về kiến trúc, nhưng cho biết kiến trúc ấy được nhìn nhận như thế nào ở thời điểm tên gọi được đặt ra vào thế kỷ 17, một thời gian dài sau khi các nhà xây dựng thánh đường đã không còn xây dựng theo phong cách ấy nữa.

Tương tự, giờ đây chúng ta không thể nói mình đang sống ở giai đoạn cuối của thời kỳ Phục hưng. Nó đã phải chấm dứt ở một thời điểm nào đó, tại đâu đó, nhưng điều ấy xảy ra vào lúc nào là vấn đề khó xác định. Tiếp sau công trình mộc mạc của Brunnelleschi và Alberti là những công trình nặng về trang trí của những kiến trúc sư như Bernini và Borromini, đặt sự trang hoàng phong phú trên một nền tảng cổ điển, theo một phong cách được gọi là Baroque, và nó đạt tới sự phát triển trọn vẹn ở Pháp và Đức thế kỷ 18 (Hình 11). Đây chắc chắn là một phần của truyền thống, nhưng có một phạm vi ý đồ nghệ thuật khác, vì vậy có một tên gọi khác về kiểu thức kiến trúc. Có một phản ứng trước những thái quá này. Những thứ tạm gọi là cầu kỳ bị gỡ

đi, để kiểu thức cổ điển lộ rõ trở lại. Trào lưu này được gọi là Tân cổ điển (*Neoclassicism*), và được nuôi dưỡng với kiến thức mới từ các nghiên cứu khảo cổ ở Hy Lạp, khiến chúng ta có được một hiểu biết tốt hơn về những hình thức kiến trúc của thế giới Hy Lạp cổ. Đây là những hình thức được tôn trọng chính thức kể cả khi chúng không thật sự được biết tới.

Đến cuối thế kỷ 18, những kiểu cạnh tranh với chủ nghĩa cổ điển đã xuất hiện dựa trên nhiều hiểu biết về văn hoá Hy Lạp và La Mã, từ sự đơn giản của trào lưu chính thống ở những ngôi đền theo kiến trúc Doric mộc mạc đến những công trình nặng tính chất trang trí của anh em nhà Adam. Bên cạnh đó, có một hứng thú khảo cổ ngày càng tăng đối với kiến trúc Trung cổ, và nó phát triển thành một kiểu thức kiến trúc nghiêm túc là Gothic thời Phục hưng giữa thế kỷ 19 (Hình 5), với nhiều đóng góp vào các công trình đẹp lạ, chẳng hạn Dinh thự Brighton (Hình 3). Khuynh hướng chiết trung kể từ đó đã nở rộ, lúc này rõ hơn lúc khác, đánh dấu thực tế rằng khiếu thẩm mỹ của những tầng lớp có tiền chi tiêu vào xây dựng đã không còn thống nhất. Nếu thời Phục hưng đánh dấu sự chuyển dịch quyền lực từ tầng lớp phong kiến sang tầng lớp thương nhân thì khuynh hướng chiết trung đánh dấu sự xuất hiện của những tài sản lớn từ sản

xuất công nghiệp. Những người kiếm được tiền từ Công ty Đông Ấn, trồng mía đường ở các nước châu Mỹ hoặc sản xuất công nghiệp ở Anh không cảm thấy bị trói buộc bởi những tiêu chuẩn thẩm mỹ quý tộc, và đã thử nghiệm theo những phong cách riêng. Kể từ đó đã không có sự đồng thuận, bất chấp một nỗ lực phối hợp của CIAM (*Congrès internationaux d'architecture moderne*, "Hiệp hội kiến trúc hiện đại quốc tế) dưới sự lãnh đạo của kiến trúc sư Thuỵ Sĩ Le Corbusier giữa thế kỷ 20, khởi đầu từ năm 1928, để thúc đẩy một kiểu thức kiến trúc hiện đại thống nhất toàn thế giới. Le Corbusier say mê với tính chất thi vị của máy móc, tàu bè và những tháp chứa ngũ cốc, xem chúng là hình mẫu cho kiến trúc hiện đại. Kiến trúc của Trào lưu Hiện đại (cũng được gọi là Kiểu thức kiến trúc quốc tế) đã chi phối các tạp chí kiến trúc, nhưng nó hiếm khi được tiếp nhận (chẳng hạn) bởi các nhà thầu xây dựng nhà cửa cho thị trường bình dân, nơi mà các phương án thiết kế theo kiến trúc địa phương, kiến trúc giả Tudor, kiến trúc ý niệm thời Nhiếp chính (*notional Regency*) thịnh hành hơn. Sự đồng thuận của CIAM được duy trì bằng cách loại trừ những tiếng nói với quan điểm khác về diện mạo nên có của kiến trúc hiện đại, và nó tan vỡ hoàn toàn năm 1959; kể từ đó, kiến trúc đương thời đã trở nên rất đa dạng (Hình 18, 19, 24, 25).

Những thuật ngữ được sử dụng để gọi tên kiến trúc của vài thập kỷ vừa qua đã có khuynh hướng thay đổi ý nghĩa của chúng trong quá



trình những toà nhà mới xuất hiện và cần những tên gọi mới. Thuật ngữ "hậu hiện đại" được mô tả một số công trình gần đây của Le Corbusier, chẳng hạn nhà nguyện cho người hành hương ở Ronchamp với những tính chất điêu khắc rõ nét, rõ ràng đã phát triển từ "vẻ đẹp máy móc" mà ông cổ vũ trước đó. Tuy nhiên, phải đợi đến khi Charles Jecnks xuất bản *Ngôn ngữ của kiến trúc hậu hiện đại* (1977), thuật ngữ mới trở nên thông dụng với công chúng kiến trúc nói chung. Ông gắn chủ nghĩa hậu hiện đại với sự quan tâm tới ý nghĩa của công trình. Tuy nhiên, từ này

◄Hình 1. Toà nhà AT&T, New York (1978-1980); kiến trúc sư Philip Johnson (1906-2005). Philip Johnson đã tham gia vào một triển lãm cực kỳ thành công "Kiểu thức kiến trúc quốc tế", giới thiệu kiến trúc theo trào lưu hiện đại vào nước Mỹ năm 1932. Ông làm việc với Mies van der Rohe về công trình hiện đại ngạo nghễ Seagram Building (Hình 18), và những bài viết của ông nhìn chung đã có sức thuyết phục trong trào lưu hiện đại, dù đôi khi chúng gây ra phiền luỵ. Thiết kế của ông cho toà nhà AT&T sử dụng những motif cổ điển như là trán tường đứt quãng in vào đường chân trời, hồi ấy bị xem là cực kỳ gây sốc. Nó đã tạo ra sự tranh cãi sôi nổi, và kiến trúc sư được lên hình trang bìa tạp chí *Time*. Có thể mô tả đúng đắn rằng toà nhà đánh dấu một bước ngoặt trong thái độ đối với kiến trúc, và trong những năm sau có thêm nhiều thiết kế đa sắc và loè loẹt, khiến toà nhà AT&T (giờ đây do Sony sở hữu) trở nên dè dặt và vừa phải.

đang được lưu hành ở một ý nghĩa ít chính xác hơn, như một tên gọi cho phong cách sử dụng những hình thức có tính lịch sử đáng chú ý ở những toà nhà hiện đại, nhất là khi chúng được sử dụng theo những cách làm hại hiệu ứng ban đầu, chẳng hạn được làm bằng vật liệu siêu nhẹ, được phóng lớn đến kích cỡ khổng lồ và được dùng màu sáng. Các toà nhà thương mại có nguồn gốc từ những năm 1980 thuộc loại này có thể thấy ở nhiều thành phố trên khắp thế giới (Hình 1). Kể từ đó đã có những khẩu hiệu hô hào hoặc tuyên ngôn khác trong thế giới kiến trúc, nhưng chúng vẫn chưa được cho những cái tên tạo nên ấn tượng sâu đậm trong công chúng rộng rãi. Bảo tàng nghệ thuật của Frank Gehry ở Bilbao có thể được trình bày như một ví dụ về chủ nghĩa giải kết cấu (*deconstructivism*) (Hình 24), nhưng việc giải thích ý nghĩa của thuật ngữ đó dĩ nhiên nằm ngoài phạm vi của dẫn luận ngắn gọn này.

Phần tiếp theo

Trong các chương tiếp theo, nội dung trình bày được tổ chức theo cách đối thoại, dịch chuyển giữa các quan điểm dựa trên những khía cạnh khác nhau của công trình được lấy làm ví dụ. Bất cứ khi nào có thể, tôi cố gắng

dùng lại công trình đã minh hoạ, và điều này có thể tạo ra một ấn tượng thổi phồng về tầm quan trọng của một công trình khi nó được sử dụng để đưa ra những luận điểm khác nhau tại những phần khác nhau trong cuốn sách. Các công trình không được bàn luận theo thứ tự xây dựng của chúng, nhưng đều được xác định trong biểu thời gian ở cuối sách. Độc giả lưu ý rằng các công trình không được phân bố đều theo quãng thời gian, nhưng lệch về những thời gian gần với chúng ta.

Ở Chương 2, truyền thống cổ điển được kết lại từ một chuỗi các công trình, khởi đầu từ quá khứ tương đối gần đây, ngược trở lại theo thời gian, và bạn đọc có thể thấy cách trình bày nội dung như vậy là kỳ lạ. Thực ra, nó phản ánh cách đưa các truyền thống lại với nhau. Chúng ta bắt đầu với một công trình quen thuộc (trong trường hợp này là Monticello, một trong những công trình được ghé thăm nhiều nhất trên thế giới) và đi tìm những dự báo của nó. Sau đó, chúng ta tìm dự báo của dự báo, và cứ thế. Thế rồi, chuyện thường xảy ra là sự phối hợp bị đảo ngược, đi tới theo thời gian, tạo ra một chiều hướng kể chuyện mang ý tưởng sự vận động tới trước, và có vẻ mấu chốt của toàn bộ truyền thống là đưa đến sự nở rộ của những công trình sau cùng phát triển nhất. Hiệu ứng kể chuyện

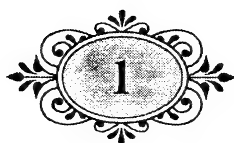
lịch sử có thể được sử dụng để thuyết phục chúng ta rằng một kiểu kiến trúc là đúng cho tương lai, hoặc cho hiện tại. Nếu tiếp cận hiện tại từ một hướng cụ thể, bước tiếp theo dẫn chúng ta đi đâu trở nên rõ ràng. Nếu tiếp cận từ một hướng khác, bước tiếp theo cũng sẽ đến nơi khác. Tôi đã cố tránh khuynh hướng này trong dẫn luận, nhưng nếu được hỏi kiến trúc của tương lai sẽ như thế nào, câu trả lời của tôi là rất có thể nó sẽ đa dạng hơn nữa.

Kể từ cuối thời Trung cổ, thương mại đã tiến triển vững chắc. Năng suất và hiệu quả đã ngày càng quan trọng trong đời sống hàng ngày, nhất là với diễn biến của cách mạng công nghiệp, sau đó là viễn thông và cách mạng thông tin. Bất kể hàng hoá gì, chúng ta kỳ vọng nó đến với chúng ta nhanh hơn một trăm năm trước, hoặc mười năm trước. Bất kể nhiệm vụ nào, chúng ta kỳ vọng nó sẽ được thực hiện tốc độ hơn và với ít công sức con người hơn. Để khiến mọi thứ hiệu quả hơn, chúng ta phân chia những tác vụ phức tạp thành những tác vụ đơn giản, và mọi người trở nên chuyên môn hoá hơn. Điều này gây ra sự phân mảnh kiến thức. Các văn hoá của chúng ta có xu hướng tản ra, thế nên giống như truyền hình, ngay cả truyền thông đại chúng giờ đây cũng vươn tới những đối tượng thính giả chuyên biệt, là do có nhiều trạm phát hơn trước đây.

Trên nền tảng văn hoá như vậy, sẽ đáng ngạc nhiên nếu kiến trúc tìm được một đồng thuận mới. Tinh thần chung của kiến trúc chưa bao giờ tuân thủ những chuẩn mực thẩm mỹ của bất kỳ "văn hoá cao" cụ thể nào. Những truyền thống văn hoá cao trong kiến trúc được tập hợp từ những công trình có chất lượng tốt nhất trên cơ sở lựa chọn cẩn thận, nhắc chúng ta nhớ điều gì có thể được thực hiện bởi nỗ lực cao quý. Thật thoải mái khi nghĩ rằng chúng ta sẽ không phải giải thích cho một nhà khảo cổ từ một thời đại khác về quá trình khiến chúng ta bị vây quanh bởi những công trình như đang có lúc này, và chúng ta giả vờ không để ý tới hầu hết chúng. Các công trình luôn kể sự thật nhưng theo một cách nhập nhằng, có thể đưa đến nhiều diễn giải. Ở Manchester, một trung tâm mua sắm mới có không gian sân trước lớn và những cây cột cổ điển với đầu cột mạ vàng, thật sự là một hình ảnh của sự thái quá, giống như một sắp đặt từ những ngày cuối cùng của La Mã. Tôi kỳ vọng kiến trúc sẽ kết nối với nhiều kiểu truyền thống, cả tinh hoa lẫn phổ thông, và chúng ta sẽ tiếp tục tìm được những công trình gần gũi nhau theo cách gắn kết những nền văn hoá từ các vùng hoàn toàn khác hẳn nhau trên trái đất. Khuynh hướng này tôi đã thấy rõ nhất ở Singapore, nơi có thể tình cờ bắt gặp một quán

cà phê Mông Cổ kế bên một tiệm bánh pizza Mỹ gốc Italia, còn bên kia đường là một quán rượu Ireland. Chúng ở trong một phức hợp mua sắm và giải trí được xây bằng cách chuyển đổi một toà nhà thực dân cũ, tu viện Chúa Hài đồng (Convent of the Holy Infant Jesus). Nhà nguyện của nó vẫn còn được sử dụng, đặc biệt cho lễ cưới, và rực rỡ với ánh sáng từ những hàng đèn chùm lấp lánh.





Các công trình có ý nghĩa của chúng

Nhà (và xa nhà)

Mỗi khi phiêu lưu ra thế giới, chúng ta rời khỏi nhà. Chúng ta so sánh những thứ không quen thuộc mà mình gặp trên đường với những thứ đã quen. Ngôi nhà chứa đầy ý nghĩa vì nó là cơ sở cho những gì chúng ta biết, và nó dính dáng mật thiết đến những khía cạnh riêng tư nhất của cuộc đời chúng ta. Nó đã chứng kiến cả nỗi xấu hổ lẫn những mặt tốt mà chúng ta muốn khoe ra với thế giới. Ngôi nhà đã thấy con người tồi tệ nhất của chúng ta, nhưng nó vẫn che chở và bảo vệ, vì vậy ở đó chúng ta cảm thấy an toàn và có những cảm xúc mãnh liệt về nó, dù phần lớn thời gian chúng ta ít để ý. Cảm xúc ấy

cũng có thể được gửi gắm vào những vật khác, và chúng cũng tạo nên cảm giác "như ở nhà". Bất cứ cái gì chúng ta thấy thân thuộc đều bằng cách nào đó được khắc sâu vào tâm trí, kể cả thứ phi vật chất như một giai điệu. Nó trở thành một phần của nơi chúng ta sinh sống, và nếu nó có thể mang đi được, chẳng hạn một điệu nhạc, một tình tiết đáng nhớ trong cuốn tiểu thuyết, một ý tưởng về sự ứng xử đúng đắn, những thứ này trở thành một phần của con người chúng ta. Chúng ta mang theo những thứ phi vật chất này cùng ý tưởng về "nhà mình". Công trình xây dựng gọi là *nhà* được đặt ở một nơi, và khi ngao du, chúng ta rời khỏi nó. Một bộ lạc du cư ở trong lều có quan niệm hoàn toàn khác về thứ gọi là nhà, nhưng "chúng ta" (những người với một ngôi nhà cố định) có thể có cảm giác ở nhà trong những khung cảnh không thật sự là của chúng ta, miễn là chúng có những đặc điểm quen thuộc; trông chúng có giống hoàn toàn với nơi chúng ta sống hay không là không quan trọng. Nếu tôi có một kỳ vọng khắc sâu trong tâm trí rằng mình sẽ nghe thấy một gia đình hoặc hàng xóm xung quanh tạo ra những tiếng huyên náo con người từ cuộc sống hàng ngày của họ, có thể tôi sẽ thấy bối rối bởi sự im lặng kỳ lạ ở một ngôi nhà biệt lập, hoặc lo lắng với tiếng kẽo kẹt không quen của cột kèo, sự rung lắc của

hệ thống ống nước, tiếng cú kêu, tiếng bước chân chạy vụt qua vào ban đêm. *Nhà* có nhiều khía cạnh, công trình xây dựng chỉ là một phần của nó. Điều quan trọng nhất về nhà của tôi là tôi biết nó, và hầu hết thời gian tôi không nghĩ về điều ấy, chỉ thật sự để ý khi có gì đó thay đổi, chẳng hạn khi chuyển nhà, khi có khách lạ và tôi không thể xử sự với mức độ tự do quen thuộc. Tôi phải chấp nhận nhiều ngưỡng (tạm thời) khi đi lại trong nhà để không đột ngột bước vào và khiến họ ngạc nhiên. Các khách sạn cố làm các phòng giống nhau để chúng ta có cảm giác như ở nhà trong toàn bộ chuỗi khách sạn chứ không chỉ trong một toà nhà, kể cả khi chúng ta đến một vùng xa lạ trên thế giới mà mình chưa từng ghé thăm. Ít nhiều chúng ta biết có thể kỳ vọng gì khi tìm thấy nó, từ đó có thể tiếp tục cuộc sống với mức độ gián đoạn tối thiểu, tiếp xúc với tính chất địa phương trong phạm vi giới hạn và có kiểm soát. Khách sạn trở nên giống như "nhà" tạm thời, và chúng ta có thể sử dụng trực giác một cách hiệu quả. Việc đi vào một văn hoá xa lạ luôn đưa đến những khoảnh khắc mất phương hướng thoáng qua. Những khoảnh khắc này kích thích theo cách của chúng và trở nên đáng nhớ, nhưng chúng nhắc rằng tôi đang ở xa nhà và những gì quen thuộc. Không ngạc nhiên khi các tác giả viết về du lịch giỏi nhất luôn thích

những điều kỳ lạ. Chúng có thể biến thành sự hài hước, lo âu hay vui thích, nhưng luôn là một tâm trạng để trải qua, không bao giờ giống với tâm trạng thanh bình khi ở nhà.

Khởi hành một chuyến hành trình là một trong những thú vui lớn nhất của con người, đem đến viễn cảnh khám phá và những kích thích mới mẻ; trở về nhà cũng là một thú vui, nhưng thuộc loại khác. Nếu không thể trở về nhà, chúng ta còn khổ hơn là chưa bao giờ khởi hành, vì "nhà" là một điểm tham chiếu vô cùng quan trọng; nếu bị tước mất nó, chúng ta sẽ gặp vô số vấn đề mất phương hướng, và chúng không kết thúc khi chúng ta tìm được một chỗ trú mới. Chuyển nhà bao hàm những cảm giác tuy mơ hồ nhưng dai dẳng về những điều không ổn, rất khác với việc biết rằng ta đang ghé thăm một nơi lạ rồi ngày mai sẽ trở về nhà. Nó đòi hỏi tìm ra một tập hợp thói quen mới, cũng có nghĩa là trở thành một con người hơi khác. Công trình xây dựng chỉ là một phần của câu chuyện. Kiến trúc liên quan tới khía cạnh văn hoá này của công trình xây dựng, và nó có thể bao quát từ một thứ rất cá nhân và mang phong cách riêng sang một thứ mà ai cũng có vẻ đồng thuận. Chúng ta bị định hình bởi văn hoá nơi mình lớn lên, văn hoá mà mình tham gia, dù có nghĩ đến điều đó hay không - và phần lớn thời

gian chúng ta không hề nghĩ về nó. Thực tế, lúc ở nhà chúng ta rất ít ý thức đến điều này. Chỉ khi đi du lịch, chúng ta mới thấy những người khác làm mọi việc khác đi, và điều này có thể gây ra chút đảo lộn. Ở một trung tâm mua sắm phương Tây, người ta không thích bị người khác đụng chạm, nhưng ở một *souk* Bắc Phi, người bán hàng đôi khi vươn người tới, vỗ vào khuỷu tay hay nắm lấy cánh tay bạn để thu hút sự chú ý, và tôi thấy bối rối với tập quán ấy. Nó xáo trộn cảm giác khắc sâu trong tâm trí tôi về điều gì là thích hợp, và vì tất cả những người bán hàng đều làm vậy nên tôi cảm giác như có một âm mưu, và cảm giác ấy càng được nhân lên bởi thực tế rằng họ nói với nhau bằng một ngôn ngữ bí mật mà tôi không hiểu. Chỉ cần một chút kiến thức và suy nghĩ là có thể đánh tan hoang tưởng mơ hồ này, nhưng những bản năng tiềm ẩn tác động đến cảm giác của con người trước cả suy nghĩ hợp lý: tôi cảm thấy bị đe doạ và biết rằng không đúng, nhưng tôi vẫn phải liên tục tự nhủ mình đừng cảm thấy như vậy. Sau một thời gian, cảm giác ấy mất đi. Nếu tôi đã lớn lên trong văn hoá ấy, rõ ràng nó là một cách ứng xử "tự nhiên", và rồi khi ghé thăm một trung tâm mua sắm phương Tây, có thể tôi đã băn khoăn sao ai cũng tránh né tôi: họ nghĩ tôi có điều gì sai trái chăng? Trong kiến trúc cũng như trong

bất kỳ văn hoá nào khác, cảm giác "sự việc nên như thế nào" hình thành từ kinh nghiệm. Mỗi biểu hiện của chúng ta có một ý nghĩa nào đó, nhưng ý nghĩa tuỳ thuộc vào cách cảm nhận của nền văn hoá. Kiến trúc là phong thái được tạo ra bởi các công trình xây dựng.

Các nền văn hoá

Theo những gì tôi muốn nói ở đây, một văn hoá không nhất thiết bao gồm nhiều con người. Nó có thể mơ hồ và bao la, chẳng hạn khi chúng ta muốn so sánh văn hoá châu Âu với văn hoá Mỹ Latin. Nhưng nó cũng có thể chỉ bao hàm vài người với điểm gì đó chung khiến họ có thể trao đổi với nhau bằng ánh mắt và nụ cười ẩn ý, chẳng hạn khi một người lớn tuổi nói điều gì đó không có ý thô tục, nhưng đối với những người nghe được *hai nghĩa* thì đúng là nó thô tục và họ không được cười. Ở đây, một câu được thốt ra nhưng được nghe trong hai cung cách diễn giải khác nhau. Theo ý nghĩa này, chúng ta dính líu đến những văn hoá khác nhau trong những phần khác nhau của cuộc sống, khi giao thiệp với những nhóm người khác nhau. Chúng ta đã tập thói quen ứng xử khác nhau trong những khung cảnh khác nhau, dù không thật sự suy nghĩ về điều này. Ở những hoàn cảnh quen thuộc, chúng

ta biết mình nên xử sự như thế nào. Chúng ta đối xử với người quen khác với người lạ. Cách chúng ta ngồi ở phương tiện giao thông công cộng khác với lúc ngồi trên sofa ở nhà. Chúng ta thoải mái nói một vài điều với bạn bè, một vài điều khác với cha mẹ. Đối với hành vi, chúng ta biết thế nào là lịch thiệp, và đối với công trình xây dựng cũng thế. Một số công trình được xây dựng thích hợp, và chúng ta thoải mái với chúng ngay cả khi không để ý nhiều. Những công trình khác có gì đó kỳ cục hoặc sai. Ví dụ, sẽ không ổn nếu một căn nhà riêng lại trông như một cửa hàng trên xa lộ, khuyến khích mọi người bước qua ngưỡng cửa để khám phá. Đây không chỉ là một vấn đề thực tiễn, khiến mọi người luôn muốn bước vào căn nhà đó, vì nó có thể được giải quyết bằng cách khoá cửa. Vấn đề kiến trúc là ở cấp độ văn hoá: công trình sẽ tạo ra một kiểu biểu hiện sai cho một ngôi nhà.

Một trong những yếu tố làm phức tạp hoá kiến trúc là nó có thể quan trọng với chúng ta theo nhiều phương diện khác nhau. Ví dụ, công trình nơi tôi sống mà tôi gọi là *nhà* mang một cảm giác đặc biệt đối với tôi, những người không sống trong nó không có cảm giác ấy. Tôi hiểu điều đó và không mong đợi họ cũng cảm thấy như tôi về ngôi nhà của tôi, dù tôi có thể kỳ vọng họ có cảm giác giống tôi về ngôi nhà của họ (đôi

khi tôi sai, vì thực tế không phải ai cũng có cảm nhận giống nhau). Những công trình khác có vẻ đẹp đặc biệt, hoặc thu hút sự chú ý của mọi người theo cách nào đó. Nếu tôi có ấn tượng với chúng, tôi có thể cho rằng những người khác cũng bị ấn tượng tương tự (một lần nữa, tôi có thể sai trong các trường hợp cụ thể, nhưng tôi sẽ cảm thấy điều đó đáng hỏi). Lại có những công trình khác là những tác phẩm kiến trúc nổi tiếng mà ai cũng biết là tốt. Nếu không cảm thấy công trình kiểu đó là tuyệt vời, tôi nên im lặng vì có vẻ ai cũng biết rõ rằng nó xuất sắc, và nếu tôi không đồng ý với họ, có lẽ mọi người sẽ nghĩ nhận xét của tôi là sai lầm. Những công trình "chuẩn mực" được bàn ở Chương 3. Chương 2 trả lời câu hỏi các công trình được mô phỏng nhau như thế nào để chúng mang đúng kiểu thông điệp đến những người "sành sỏi" trong một văn hoá cụ thể. Chương 1 chủ yếu tìm hiểu xem các công trình liên quan thế nào đến cảm nhận chúng ta là ai.

Các công trình được xây dựng để giải quyết những vấn đề thực tiễn, nhưng chúng thường làm nhiều hơn thế, và chúng ta gọi chúng là "kiến trúc" vì chúng có một chiều kích văn hoá. Dĩ nhiên, bất cứ công trình nào cũng có thể có một chiều kích văn hoá nếu chúng ta để ý, nhưng thường thì chúng ta không có khuynh hướng ấy.

Ví dụ, khi đổ xăng cho xe, tôi không nhất thiết nghĩ về trạm xăng như một "kiến trúc" mà chỉ như một nơi chốn tương đối tiện lợi. Nhưng tôi bắt đầu nghĩ về nó như một kiến trúc nếu thấy trạm xăng là công trình có ý nghĩa về văn hoá, thiết kế của nó là đáng nhìn vì nó có thể cho biết về thái độ của chúng ta đối với xe hơi, tầm quan trọng chúng ta dành cho nó.

Giá trị bổ sung, giá trị văn hoá

Việc của kiến trúc sư là thiết kế ngôi nhà, lưu ý không chỉ tới công dụng thực tiễn mà cả giá trị văn hoá của chúng, cố gắng cho chúng một hình dạng thích hợp ở một phương diện nào đó. Tính thích hợp của một công trình xây dựng sẽ khác nhau ở những hoàn cảnh khác nhau, tuỳ vào diện mạo của những công trình xung quanh, phương pháp xây dựng có thể được sử dụng, vai trò của công trình. Điều thích hợp ở ngoại ô có thể là kỳ dị ở trung tâm thành phố. Cùng một hình dạng công trình, nếu làm bằng gỗ thì có thể đơn giản và trực tiếp, nhưng lại là kỳ cục nếu đúc bằng bê tông. Một công trình tạo nên một bể bơi tốt không nhất thiết tạo nên một thư viện tốt - ngay cả nếu nó có thể được điều chỉnh để trở nên hữu dụng, vẻ ngoài của công trình vẫn tạo cảm giác lầm lẫn. Những tập

hợp quyết định khác dẫn tới các lực kéo công trình theo hướng khác. Nếu vật liệu là yếu tố chi phối hình dạng công trình nhiều nhất, nó sẽ đi một đường, nhưng nếu quan tâm chủ yếu là tạo nên hình ảnh càng rõ ràng càng tốt về tính hữu dụng, nó sẽ đi đường khác. Tất cả những lực này có thể tác động độc lập với nhau đồng thời trên cùng một công trình, vì vậy việc quan tâm tới một thứ có thể làm gián đoạn những thứ khác. Vấn đề càng trở nên phức tạp bởi thực tế rằng một số cách làm có đẳng cấp cao hơn những cách khác. Ví dụ, xét một thứ nhỏ hơn một công trình xây dựng và thường được mua: đồ nội thất.

Nội thất nằm trong công trình, và có thể có ý nghĩa phụ khiến nó như những tác phẩm kiến trúc nhỏ mang đi được. Một số kiến trúc sư thiết kế luôn nội thất. Khi trang bị đồ đạc cho ngôi nhà hoặc căn hộ, thứ chúng ta chọn để bày biện nói lên đôi điều về kiểu người của chúng ta. Ai cũng biết điều này. Đặc biệt, các nhà làm phim và viết tiểu thuyết ứng dụng điều này bằng cách kể cho chúng ta về chỗ ở của nhân vật để chúng ta biết đó là kiểu người gì. Trong "Một trường hợp đau lòng" của James Joyce, nơi trú ngụ được mô tả như một không gian lạnh lẽo, ngụ ý thói quen suy nghĩ của nhân vật, khiến anh ta chối bỏ tình cảm khi nó chỉ thoáng qua:

> Trên những bức tường cao của căn phòng không trải thảm, không có lấy một bức tranh nào. Tự anh ta mua mọi đồ nội thất trong phòng: một khung giường sắt đen, một giá rửa mặt bằng sắt, bốn cái ghế mây, một giá treo quần áo, một xô đựng than, một thanh chắn lò sưởi với các móc sắt, một cái bàn vuông, trên đó là giá sách đôi. Một tủ sách ẩn sâu trong góc phòng, kệ sách bằng gỗ trắng. Giường được trải vải trắng, một tấm chăn đen và đỏ tươi phủ chân. Một cái gương nhỏ treo trên bệ rửa, và dù là ban ngày, một cây đèn với chụp đèn màu trắng làm vật trang trí duy nhất trên mặt lò sưởi. Các cuốn sách trên kệ sách gỗ trắng được sắp xếp từ dưới lên trên tuỳ theo trọng lượng. (James Joyce, trích "Một trường hợp đau lòng", trong *Cư dân Dublin*, xuất bản lần đầu tiên ở Anh năm 1914, London: Minerva, 1992, trang 93).

Trong *Câu lạc bộ chiến đấu* (*Fight Club*), sự đắm chìm hoàn toàn của nhân vật chính không tên vào xã hội tiêu dùng được minh chứng bởi quan tâm của anh ta đến việc trang bị nội thất cho căn hộ:

> Mọi thứ, kể cả bộ đĩa thuỷ tinh thổi tay màu lục với những bong bóng nhỏ xíu và những chỗ không hoàn mỹ, những hạt cát, bằng chứng cho

thấy chúng được làm thủ công bởi những cư dân địa phương chân chất, giản dị và chăm chỉ của nơi nào đó, những cái đĩa ấy đều bị thổi bay bởi vụ nổ...

Một thứ gì đó, một quả bom lớn, đã làm tan tành các bàn cà phê Njurunda thông minh của tôi. Đó là hai cái bàn có hình âm dương, âm màu vàng chanh và dương màu cam, ráp lại thành một vòng tròn. Giờ đây chúng vỡ ra từng mảnh.

Bộ sofa Haparanda với tấm phủ màu cam do Erika Pekkari thiết kế đã thành một thứ vô giá trị.

Và tôi không phải là nô lệ duy nhất cho bản năng làm ổ. Những người tôi biết từng ngồi trong phòng tắm xem sách báo khiêu dâm, giờ đây họ ngồi trong phòng tắm xem catalogue nội thất IKEA.

Chúng ta đều có cùng kiểu ghế bành Johanneshov có sọc xanh lục Strinne. Cái ghế của tôi bốc cháy, rơi qua mười lăm tầng xuống một đài phun nước.

Chúng ta đều có cùng cái đèn lồng giấy Rislampa/Har làm từ dây thép và giấy chưa tẩy trắng thân thiện với môi trường. Cái đèn của tôi làm bằng giấy bướm.

Tôi đã chăm chút cả đời để mua những thứ này. (Chuck Palahniuk, *Câu lạc bộ chiến đấu*, New York: Norton, 1996, trang 43-4).

Trong bộ phim cùng tên của David Fincher dựa theo cuốn tiểu thuyết trên, ý nghĩa được khắc hoạ nhanh chóng và hiệu quả bằng cách để nhân vật không tên do Ed Norton thủ vai nhìn quanh căn hộ, và trước mắt chúng ta, từng món đồ nội thất được cụ thể hoá với đầy đủ mô tả theo catalogue của nó để chúng ta thấy mọi thứ trong căn phòng đã được đánh giá, chọn lựa và chi trả. Ý nghĩa ở đây là nội thất không chỉ gói gọn trong chức năng sử dụng, và được mô tả trong những ví dụ này chính vì nó vượt ra ngoài chức năng. Một cái ghế trong bộ phim không bao giờ đơn thuần là một cái ghế; nó là một cái nhìn sâu vào nhân vật. Tương tự, nếu một cái ghế được mô tả trong tiểu thuyết, nó còn hơn là một chỗ ngồi. Dĩ nhiên, nhân vật có những cái ghế trong căn hộ của mình. Nếu không có gì đề cập tới chúng, chúng ta sẽ xem điều đó là đương nhiên. Nhân vật trong *Câu lạc bộ chiến đấu* ý thức về bản thân một cách không lành mạnh và tự hỏi một câu mà người khoẻ mạnh không tự hỏi, nhưng các nhà quảng cáo và tiểu thuyết gia lúc nào cũng hỏi người khác: "Đồ đạc phòng ăn như thế nào sẽ định nghĩa tôi như một con người?" Câu hỏi này không ngớ ngẩn, nhưng thường nó không được dùng theo cách như vậy để hỏi chính mình. Nó có hơi hướng loạn tâm thần, dĩ nhiên, nhưng nó không vô nghĩa. Loại đồ đạc phòng ăn định

nghĩa một tổng thống hay hoàng đế khác với loại đồ đạc phòng ăn sản xuất hàng loạt định nghĩa một nhân viên bán bảo hiểm như một con người. Nhưng bình thường, những câu hỏi của nhân viên bán bảo hiểm có khuynh hướng thực tiễn hơn hoặc mơ hồ hơn: "Nó có hợp với căn hộ của tôi không? Tôi có hài lòng khi có những nội thất này xung quanh không? Nó có đem lại cảm giác ổn thoả không?" Nếu tôi là một hoàng đế, câu hỏi sẽ ít liên quan hơn đến thị hiếu cá nhân và sẽ như thế này: "Làm thế nào thông qua những nội thất này, tôi chứng minh mình không phải là nhân viên bán bảo hiểm?" Và câu trả lời là: bằng cách có một cái bàn xa hoa hơn mức mà một nhân viên bán bảo hiểm dám nghĩ tới. Có thể tính năng của nó như một cái bàn cũng chẳng tốt hơn, nhưng bên cạnh tính năng của bàn, nó sẽ gây ấn tượng và đe doạ. Không khó để hình dung chủ tịch của một công ty đa quốc gia khao khát sở hữu một cái bàn từng thuộc về Napoleon, sẵn sàng tiêu một khoản tiền lớn cho nó nếu có ai bán. Và không khó để hình dung rằng ông ta nghĩ nó đáng giá như vậy.

Tạo ra các phong thái

Sự ngông cuồng không phải là cách duy nhất để cung cấp những phẩm chất phong thái cho sự

vật và làm tăng đẳng cấp của chúng. Một triết gia khổ hạnh sẽ tìm một cái bàn ít hoang phí hơn hẳn so với chuẩn mực, và mục đích của nó không phải là biểu lộ đẳng cấp thấp kém mà là tâm hồn thanh khiết. Một tổng thống dân chủ vào những dịp khác nhau sẽ cần thể hiện cả quyền uy to lớn (khi tiếp đón những nguyên thủ quốc gia ghé thăm) lẫn sự bình dị tuyệt đối (bày tỏ mối quan hệ với cử tri). Chúng ta có thể cảm thấy băn khoăn nếu người đứng đầu đất nước sống trong một căn hộ với đồ nội thất đóng sẵn rẻ tiền, nhưng ngược lại cũng ác cảm nếu chi phí dùng để trang bị nội thất cho chỗ ở đẳng cấp cao được lấy từ ngân sách công. Khung cảnh kiến trúc có một vai trò trong việc xác lập thế nào là ứng xử thích hợp, nói lên địa vị và nguyện vọng của người sống trong nó. Đây có thể là một vấn đề cá nhân, khi chúng ta không quan tâm người khác nghĩ gì và trang trí theo ý mình, hoặc có thể là một điều liên quan đến công chúng, được thông tin khắp thế giới.

Ý nghĩa của công trình không cố định. Ví dụ, nhà tranh ở nông thôn do người làm nông nghiệp xây dựng để sử dụng riêng không được xem là một biểu đạt nghệ thuật mà chỉ là những chỗ trú ngụ tiện dụng (Hình 2). Tuy nhiên, các thi sĩ lãng mạn thấy những nhà tranh đơn sơ của người nghèo nông thôn là sự thể hiện một



Hình 2. Nhà tranh truyền thống, không rõ ngày tháng, nhưng trước thế kỷ 20; không cần đến kiến trúc sư. Căn nhà tồi tàn này là ví dụ tiêu biểu cho những loại nhà ở được xây dựng bởi người nghèo nông thôn cho đến cuối thế kỷ 19. Điều kiện sống có thể tồi tệ, nhưng những căn nhà tệ nhất được làm bằng đất sét và đã biến mất từ lâu. Những ngôi nhà đá, chẳng hạn ngôi nhà được minh hoạ ở đây, có thể đã được xây dựng từ đá khai thác tại chỗ hoặc nhặt nhạnh từ các cánh đồng. Căn nhà này quá nhỏ để thích ứng với những nhu cầu hiện đại, nhưng nhiều ngôi nhà tương tự hơi lớn hơn một chút vẫn có người sinh sống, được kết nối đường điện và hệ thống ống nước hiện đại, khiến chúng rất khác với diện mạo trước kia. Ở Anh, hầu hết những người sống trong các ngôi nhà tranh không có thu nhập từ việc canh tác trên mảnh đất của ngôi nhà, mà họ là những người có công việc trong thành phố hoặc đã nghỉ hưu khỏi công việc đó. Do vậy, đa số các ngôi nhà tranh là một phần của thành phố dù trông chúng vẫn mộc mạc thôn dã.

phẩm chất bền bỉ trong những hoàn cảnh thê lương, nghĩa là chúng có tính phong thái, và đến cuối thế kỷ 18, một cung cách xây dựng những nơi ẩn dật quy mô nhỏ vùng nông thôn (*cottages ornées*) với thiết kế như vậy đã hình thành, và chắc chắn được xem là biểu đạt nghệ thuật. Từ lâu, người lao động nông nghiệp đã được nhìn nhận là đức hạnh và lãng mạn, và truyền thống này có lẽ đã bắt đầu từ một thời điểm nào đó trong thế giới cổ đại. Nó đã trở thành một truyền thống khi Virgil viết *Thơ đồng quê* (*Eclogues*) vào thế kỷ thứ nhất trước Công nguyên. Khi ấy, đã có một cách diễn tả xúc cảm về nông thôn, và sở dĩ điều này xuất hiện là vì trong xã hội có một tầng lớp không dính dáng đến nông nghiệp như một hoạt động hàng ngày nhưng lại đứng từ xa nhìn vào nó và nghĩ nó là thứ đáng thèm muốn, mới mẻ. Trong thế giới "hiện đại", biểu hiện kiến trúc nổi tiếng nhất của kiểu xúc cảm này là ngôi làng do Marie-Antoinette xây dựng ở Versailles để bà có thể thoát khỏi bổn phận hoàng hậu trong kinh thành tráng lệ nhất trên thế giới, giả vờ làm cô gái vắt sữa chân quê, tiếp xúc với tự nhiên và những cảm xúc của mình. Phong thái ở đây là một sự hoà trộn của tính ngây thơ, chất phác và thanh nhã. Một ví dụ khác là ngôi làng Blaise gần Bristol, do kiến trúc sư John Nash thiết kế

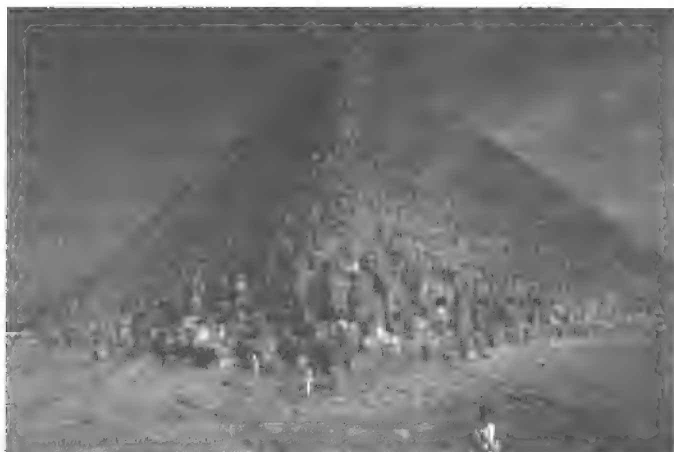
như một cụm nhà xinh xắn theo kiểu tự lập và được quản lý tốt cho những nhân viên nghỉ hưu của điền sản nhà Blaise, một phong thái chân thực nhưng quá hiển nhiên của lòng tốt từ ông chủ đất. Việc này đặc biệt thấm thía ở chỗ Nash cũng chịu trách nhiệm cho một trong những nơi ở hoang phí nhất của thời nay hay bất kỳ thời nào: Dinh thự Hoàng gia Brighton (Hình 3). Ngay trong những minh hoạ nhỏ này, chúng ta cũng thấy tương đối rõ đẳng cấp của những người sống trong các ngôi nhà ở Hình 2 và Hình 3. Dù không có bất kỳ kiến thức chuyên môn nào về kiến trúc, chúng ta biết các biểu hiện nói lên điều gì. Chúng ta có thể cho rằng công trình ở Brighton cũng bình thường, nhưng rõ ràng nó không phải một lựa chọn chi phí thấp, và quả thật nó tân kỳ trong phong cách nghệ thuật. Không chỉ ngông cuồng, nó còn thích thú phô bày sự ngông cuồng ấy, và ngày nay vẫn lôi cuốn khách tham quan bởi tính chất hoa mỹ đầy khêu gợi của nó. Có gì đó quyến rũ trong cách nó bác bỏ sự đúng mực thông thường, và những bữa tiệc phóng túng của ông hoàng nhiếp chính là một thứ tuyệt đối thích hợp. Có một mối liên hệ gần gũi đáng ngạc nhiên giữa hình thức và chức năng của công trình.

Sự ngông cuồng cũng là lý do chính để chúng ta ấn tượng với những kim tự tháp của Ai Cập cổ



Hình 3. Dinh thự Hoàng gia (Royal Pavilion), Brighton, Anh (1815-1821); kiến trúc sư John Nash (1752-1835). Đây là một trong những công trình ngoại lai khoa trương nhất từng được xây dựng. Ban đầu, "dinh thự" ở Brighton được xây như một công trình nhỏ hơn nhiều và theo kiểu thông thường cho Hoàng thân xứ Wales khi ấy (sau là Hoàng thân Nhiếp chính rồi là vua George IV). Tên "pavilion" bắt nguồn từ một từ tiếng Pháp cổ để chỉ căn lều, thường được sử dụng cho những công trình nhỏ kết nối với hoạt động ngoài trời (nhà hóng mát), nên sẽ tương đối phù hợp với xây dựng ban đầu, nhưng công trình to lớn hình thành ở địa điểm xây dựng ấy không thật sự là một cái nhà hóng mát (dù một số mái có hình thức như nhà hóng mát). John Nash cũng thiết kế Đại lộ Nhiếp chính ở London, Cung điện Buckingham (nhưng không thiết kế mặt tiền công cộng nổi tiếng của nó). Dinh thự Hoàng gia được tạo nên từ các motif kiến trúc lấy từ những vùng xa xôi của đế chế, bên ngoài là đỉnh vòm và hàng hiên kiểu Ấn Độ, bên trong trang trí kiểu Trung Hoa theo một ý tưởng xa hoa phương Tây.

đại. Vô số nguồn lực đã đổ vào việc tạo ra chúng, từ đó có thể suy luận về mức độ quyền lực của những nhà cai trị ra lệnh xây dựng. Có những lý do để bị ấn tượng với tài khéo của những người xây kim tự tháp, bí quyết của họ, nhưng nếu chúng không đủ lớn, các kim tự tháp sẽ chỉ là những công trình kỷ niệm không quá quan trọng, chỉ dân chuyên môn mới biết tới (Hình 4). Chúng ta không quá ấn tượng với những thứ mà chúng ta nghĩ là mình làm được, và các kim tự tháp là một trong những kỳ quan thế giới là vì chúng không dễ bắt chước, chỉ tính riêng chi phí cao ngất của việc ấy. Nếu nền sản xuất của một quốc gia chỉ đủ đáp ứng nhu cầu tồn tại của người dân, việc xây dựng ở một tầm vóc như thế đã không thể xảy ra. Nếu của cải đã được phân bố đều trong xã hội, công trình kỷ niệm lớn cỡ đó không thể được thực hiện. Một tỉ lệ cao của cải quốc gia chắc chắn đã bị đổ vào những chương trình xây dựng như vậy, và sự thống nhất ý chí ở mức độ ấy nói lên một cấu trúc chính trị đặt rất nhiều quyền lực vào tay một cá nhân. Các kim tự tháp được dựng lên để tồn tại ở đời sau, vì vậy có thể được xem như đầu tư của cả xã hội vào tương lai. Dinh thự Brighton được dành cho sự hưởng thụ. Điều làm cho hai công trình ấy giống nhau là chúng không bình thường, ít có mối liên hệ với đời sống hàng ngày của người dân



Hình 4. Đại kim tự tháp Khufu, Giza, gần Cairo, Ai Cập (2723-2563 trước Công nguyên). Các kim tự tháp Ai Cập gây sửng sốt cho thế giới cổ đại, và trong thế giới hiện đại, chúng là một điển hình cho sự bí ẩn. Chúng được xây dựng ở phía bắc Ai Cập như lăng mộ cho các pharaoh - những vị vua thần thánh từng cai trị thời cổ đại. Kim tự tháp được chọn minh hoạ ở đây là lớn nhất, được xây dựng làm nơi chôn cất Khufu, người cũng được biết với tên gọi mà dân Hy Lạp dành cho ông: Cheops. Tất cả những kim tự tháp lớn có niên đại từ thời Vương quốc Ai Cập cổ đại, trước khi đất nước bị cai trị từ kinh đô Thebes, cách 500 dặm về phía nam. Nơi chôn cất là các hầm mộ trong Thung lũng của các vị vua. Đại kim tự tháp rất lớn, tiêu hao rất nhiều công sức xã hội trong khi không có sự giúp đỡ của công nghệ tiên tiến như công cụ bằng sắt hay ròng rọc ở bất kỳ hình thức nào. Công trình đời thường được xây bằng gạch bùn và gỗ, và chúng không còn tồn tại, nhưng các kim tự tháp được thiết kế để tồn tại mãi mãi.

ở hai xã hội. Chúng cũng chưa bao giờ trực tiếp hỗ trợ những hoạt động cần thiết cho sự sinh tồn, chẳng hạn tạo ra lương thực hay sản xuất hàng hoá hữu dụng. Những hoạt động ấy đã phải diễn ra ở nơi khác trong mỗi xã hội, không phải trong những công trình tiêu tốn cực nhiều tài nguyên này. Chúng gây ấn tượng vì mang dấu ấn của sự tiêu tốn ấy - tiêu tốn những vật liệu được lựa chọn cẩn thận để tạo ra những hiệu ứng được cân nhắc cẩn thận.

"Kiến trúc" thường được xem là những công trình đặc sắc như trên. Với cách nghĩ này, những công trình gây ấn tượng với chúng ta được gọi là "kiến trúc", còn những công trình không gây ấn tượng chỉ là "công trình" thuần tuý. Trên thực tế, có thể chúng ta không cần gọi chúng là gì cả, vì chưa chắc đã thích hợp với hoàn cảnh. Ý tôi muốn nói rằng "kiến trúc" không phải là một với "công trình tốt" mà là khía cạnh văn hoá của bất cứ công trình nào, dù tốt hay xấu. Việc sử dụng các vật liệu thuộc lĩnh vực xây dựng, nhưng những biểu hiện của công trình - sự ngông cuồng, sự lạ thường, sự hoa mỹ - thuộc về lĩnh vực kiến trúc, hay thậm chí sự mộc mạc hoặc thô ráp nếu đó là những tính chất cụ thể của công trình. Để hiểu rõ điểm này, hãy nghĩ tới "kiến trúc địa phương", thuật ngữ được sử dụng để chỉ những công trình bình

thường do dân thường dựng lên, thường là người lao động nông nghiệp xây dựng cho chính họ hoặc xóm giềng. Nếu nhìn vào những công trình này thông qua con mắt của một địa chủ thế kỷ 18, chúng ta sẽ thấy chúng là "căn nhà tồi tàn", một nơi ít có tiện nghi để sống, dù đối với những người sống trong đó, chúng có tất cả những ý nghĩa phức tạp của "nhà". Khi nhìn chúng như những khách du lịch, chúng ta thấy chúng là "kiến trúc địa phương" và là một phần quyến rũ của phong cảnh, được luật pháp bảo vệ. Kết cấu thực tế của công trình không thay đổi nhiều, nhưng đã có một sự thay đổi trong cảm nhận, và cảm nhận ấy có thể truy nguồn gốc về ảnh hưởng của những nhà thơ lãng mạn. Chúng ta thấy rằng "kiến trúc" không liên quan gì đến những công trình này khi chúng được xây dựng, nhưng giờ đây nó có ở đó. Những viên đá không xê dịch. Chính văn hoá đã thay đổi. Kiến trúc không phải là một thuộc tính tự thân của một công trình, mà là thuộc tính của một công trình được trải nghiệm trong một văn hoá - và khi trải nghiệm một công trình, chúng ta đều áp lên nó một văn hoá nào đó. Như thế không phải nói rằng mọi công trình đều tốt hay quan trọng như nhau, mà chỉ để nói rằng mỗi công trình có khía cạnh văn hoá riêng, và để ý đến điều ấy tức là chúng ta đang nhìn công trình đó như *kiến trúc*.

Nếu không có một vài trực giác văn hoá, chúng ta sẽ không có khả năng cảm nhận bất kỳ khác biệt quan trọng nào giữa những người nông dân ngồi ăn quanh bếp lửa trong một ngôi nhà tranh nhỏ và giới quyền quý cùng những kẻ ăn chơi trong phòng ăn của Dinh thự Brighton - nhiều thức ăn hơn, nhiều tiếng ồn ào hơn, nhiều người hơn. Người nông dân có thể đã không có một quyết định về loại đồ đạc phòng ăn định nghĩa con người họ, tuy nhiên cách họ ăn, đúng hơn là bữa tối, nói lên rất nhiều điều về họ và lối sống của họ. Kiến trúc được bắt gặp trong lối sống, và từ việc giải thích kiến trúc, chúng ta suy luận về cuộc sống. Có thể chúng ta cố tình chọn sống trong những khung cảnh phản ánh quan niệm của mình về việc mình là ai, nhưng cũng có khi điều kiện sống nói lên nhiều điều về chúng ta mà chúng ta không nhận ra.

Những dấu hiệu địa phương

Một trong những điều khiến khung cảnh xung quanh chúng ta có cảm giác ổn thoả là sự quen thuộc. Chúng ta trở nên quen với khung cảnh và định hình thói quen theo chúng, vì thế cho dù khung cảnh can thiệp vào những gì chúng ta đang cố làm, việc xử lý các vấn đề cũng không quá khó khăn. Những công trình là một

phần của đời sống hàng ngày đã trở nên có ý nghĩa chỉ bằng cách hiện diện ở đó. Một công trình có thể không có thành tựu nghệ thuật nào nhưng vẫn có ý nghĩa và quan trọng với nhiều người chỉ vì nó đã ở đó suốt cuộc đời họ. Cũng giống như cảm giác thoải mái của tôi khi ở nhà, tôi cảm nhận một mối liên hệ khi thấy một dấu hiệu quen thuộc, và một số công trình đã được thiết kế để đảm nhiệm vai trò đó. Ví dụ, toà thị chính nổi bật ở Philadelphia là như vậy đối với cư dân thành phố. Về mặt nghệ thuật, nó là một công trình khá kỳ cục và đã không được các kiến trúc sư sao chép rộng rãi ở những nơi khác trên thế giới. Ý nghĩa chủ yếu của nó là địa phương, nhưng đúng là ở góc độ địa phương, nó rất quan trọng. Trong nhiều năm, nó đã là toà nhà cao nhất thành phố - một bức tượng của người sáng lập thành phố, William Penn, đứng ở đỉnh tháp của nó, và để thích hợp với một biểu tượng, không công trình nào được xây cao hơn. Các con đường của trung tâm thành phố được quy hoạch theo một hệ thống kẻ ô, bị gián đoạn bởi toà thị chính, vì vậy nó là công trình ở trung tâm thu hút tầm nhìn, và từ xa người ta đã thấy nó. Tính kỳ cục của thiết kế khiến nó trở nên độc nhất vô nhị và có thể được đồng nhất với điểm nhìn duy nhất trên bề mặt trái đất. Đó không phải là một công trình chung chung có thể thay

thế, không phải một công trình có thể ở bất kỳ đâu và chỉ tình cờ được đặt ở đây, mà nó là một điểm neo tượng trưng, xung quanh nó thành phố mọc lên. Do vậy, toà thị chính đóng vai trò như một biểu tượng cho vị thế của thành phố và tiểu bang Pennsylvania.

Các công trình kỷ niệm quốc gia

Ở cấp độ quốc gia, một điều tương tự cũng xảy ra nhưng ở quy mô lớn hơn. Các công trình tiêu biểu cho quốc gia vừa lớn hơn, vừa được thừa nhận rộng rãi hơn, bởi chúng còn có vai trò đại diện cho quốc gia đối với phần còn lại của thế giới. Ở Washington DC, Toà nhà Capitol, Nhà Trắng và những công trình kỷ niệm dọc theo Công viên Quốc gia (the Mall) đã trở thành những công trình có vai trò biểu tượng này, và bổn phận của chúng là phản ánh vị thế của quốc gia trên vũ đài quốc tế. Ở Anh, các công trình tương tự gồm có Toà nhà Quốc hội (Cung điện Westminster), Cung điện Buckingham, công trình của các Bộ dọc theo Whitehall cho tới Quảng trường Trafalgar. Ở Paris có sự khác biệt đáng kể, vì những công trình kỷ niệm nổi bật nhất về mặt biểu tượng không phải là dinh thự của chính phủ mà là những công trình văn hoá. Đối với người nước ngoài, đại lộ Champ Elysées từ Louvre

tới Khải hoàn môn và tháp Eiffel đã trở thành đại diện cho nhân dạng nước Pháp hơn cả toà nhà quốc hội và dinh tổng thống. Trong trường hợp một thủ đô chưa có sự bồi đắp cần thiết của những công trình kỷ niệm, một số quốc gia đã dựng lên một tượng đài quốc gia, được thiết kế có mục đích, chẳng hạn ở Budapest, một sáng tác kiến trúc mang gánh nặng biểu tượng từ nhiều nguồn khác nhau - Kitô giáo, dị giáo tân cổ điển và lịch sử - cho thấy người Hungary là hậu duệ của những người thuần hoá ngựa hoang, nhưng giờ đây là một phần trong cuộc hội ngộ văn minh của các quốc gia. Đến thế kỷ 19, nhiều bang khác nhau của Italia còn chưa thống nhất thành quốc gia Italia, và tượng đài Victor Emmanuel đồ sộ ở Rome được thiết kế để kỷ niệm sự kiện, nhắc mọi người dân Italia về nhân dạng tập thể mới dựa trên quá khứ Đế chế La Mã. Những công trình có ý nghĩa này nằm ở thủ đô của những quốc gia khác nhau, nhưng chúng đóng vai trò biểu tượng cho cả những người sống bên ngoài thành phố ấy.

Một công trình như Cung điện Westminster có một vai trò kép. Nó phải hoạt động tương đối tốt như một công trình cho sự vụ của quốc hội, và nó cũng phải tượng trưng thích hợp cho nhân dạng tập thể của những người làm chính sách quốc gia. Chúng ta thường quen với vai



Hình 5. Cung điện Westminster, London, Anh (1836-1868); kiến trúc sư Sir Charles Barry (1795-1860) và A. W. N. Pugin (1812-1852). Cung điện Westminster cũ, nơi làm việc của Quốc hội Anh, đã bị thiêu huỷ năm 1834. Nó được thay thế bởi công trình hiện tại. Cơ cấu bên trong được Sir Charles Barry thiết kế, còn Augustus Pugin thiết kế phần trang trí theo phong cách Trung cổ, không chỉ bên ngoài toà nhà mà cả nội thất và giấy dán tường. Cảnh bên ngoài rất quen thuộc: hình vẽ bóng (silhouette) lãng mạn, những bức tường được phủ bởi các tác phẩm điêu khắc phức tạp nhưng lặp đi lặp lại. Thiết kế được chọn thông qua cạnh tranh, với quy định là phải có tính chất Trung cổ, lấy cảm hứng từ những phần còn sót lại của cung điện cũ, chẳng hạn Đại sảnh Westminster. Barry cần đến sự trợ giúp của Pugin vì Pugin say mê kiến trúc Trung cổ, và theo ông đó là kiến trúc Kitô giáo địa phương, khác hẳn với những gốc gác dị giáo của chủ nghĩa cổ điển.

trò tượng trưng, không gặp khó khăn gì với việc thừa nhận công trình như một trong những "thắng cảnh" của London (Hình 5), nhưng ít biết hơn về cơ cấu bên trong của nó. Cơ cấu ấy phức tạp nhưng có tính hợp lý cao nếu được đánh giá dựa vào những hoạt động được dự kiến khi xây dựng. Nhiều điều đã thay đổi kể từ đó, và công trình đã không hỗ trợ sự thay đổi ấy, nhưng nó được quy hoạch xung quanh một trục trung tâm, một bên là Thượng viện, bên kia là Hạ viện, ở giữa là một hành lang nghị viện bề thế. Một hành lang cực dài chạy dọc theo đường ven sông, dẫn tới một chuỗi liên tiếp các phòng hội đồng. Các phòng đều nhận ánh sáng ban ngày và được thông gió tự nhiên vì khi chúng được xây dựng không có giải pháp khả thi nào khác, và vì muốn làm như thế nên mới có sân và các giếng trời. Tính chất hợp lý của quy hoạch tác động đến hiệu quả hoạt động của công trình khi các nghị sĩ làm việc, nhưng không liên quan đến tính biểu tượng của công trình. Đó là tính biểu tượng gợi lên quá khứ Trung cổ, một cách để chứng minh sự tiếp nối từ quá khứ ấy. Người ta không định để toà nhà này được nhìn nhận như một công trình "cách mạng". Công trình thay thế một toà nhà trước đó theo phong cách Trung cổ, nhưng việc xây dựng lại theo kiến trúc Trung cổ là vì nhiều lý do chứ không chỉ là

quán tính. Phong cách kiến trúc Gothic đã phát triển ở những nhà thờ Kitô giáo vùng Bắc Âu, vì vậy nó được xem là mang tính địa phương hơn phương án thay thế hiển nhiên nhất: một hình thức nào đó của chủ nghĩa cổ điển, có gốc gác từ Hy Lạp dị giáo, được du nhập vào Anh lần đầu tiên bởi những kẻ xâm lược La Mã. Ý đồ kiến trúc ở đây là để trợ giúp một ý tưởng về nhân dạng Anh vốn bắt rễ sâu xa ở vùng đất này, có phần thiêng liêng. Và vì chúng ta vẫn nhận ra những phong thái kiến trúc nên có vẻ tính biểu tượng vẫn phát huy tác dụng dù đã có nhiều thay đổi xã hội và văn hoá kể từ khi công trình được xây dựng.

Một công trình với vai trò biểu tượng quốc gia không có nghĩa là nó phải cần đến cảm nhận của đất nước về nhân dạng cổ xưa của nó. Khi Scotland cần một toà nhà mới làm trụ sở Quốc hội, nó đã chọn Enric Miralles, một kiến trúc sư theo chủ nghĩa tiền phong từ Barcelona. Ý đồ của lựa chọn là để cho thấy Scotland không chỉ là tỉnh lẻ mà có sự hiện diện trên trường quốc tế và có tầm nhìn về phía trước. Mối quan tâm tương tự tới vị thế của Punjab trong thế giới hiện đại cũng là lý do khiến Le Corbusier được giao dự án lớn nhất của mình, thiết kế Chandigarh như thủ phủ của vùng (Hình 6). Chính vì vậy, đó là một thành công quốc tế lớn đối với ông.



Hình 6. Chandigarh, Punjab, Ấn Độ (1950-1965); kiến trúc sư Le Corbusier (1887-1965). Le Corbusier vẽ ra một quy hoạch tổng thể cho thủ đô hành chính mới và thiết kế những toà nhà hành chính chủ chốt của nó: Văn phòng Chính phủ, Toà án tối cao, Nghị viện. Có những vấn đề khí hậu cụ thể cần khắc phục, và đặc điểm chủ đạo của thiết kế là những phương cách che nắng, chẳng hạn thiết kế mái như một cái ô che phủ toàn bộ công trình Toà án tối cao. Với mái che vây quanh công trình vươn ra xa nhất có thể, điều cũng cần thiết là kích thích sự lưu thông khí. Một con sông được xây đập ngăn để tạo ra một cái hồ nhằm điều hoà khí hậu địa phương. Các công trình được sáng tác dựa trên ý tưởng giao thoa thường thấy của Le Corbusier giữa những hình thể dạng lưới và những yếu tố điêu khắc tự do, được làm từ bê tông bởi lực lượng lao động địa phương.

Đến thời điểm ấy trong sự nghiệp, Le Corbusier đã có một ảnh hưởng lớn lên suy nghĩ của mọi người về cách vận hành của những thành phố lớn. Hình ảnh nổi tiếng nhất của ông về thiết kế đô thị là một mô hình thiết kế thể hiện Paris với những đại lộ trải dài, tạo không gian cho một mạng lưới các khối tháp chúng cư khổng lồ. Khỏi phải nói, ý đồ đã không được thực hiện. Những tư tưởng như thế đã có tác động tức thời hơn ở Mỹ Latin, nơi có những thành phố đang tăng trưởng nhanh và cấu trúc quyền lực tập trung khiến chúng có thể được áp dụng, nhưng chúng được thiết kế bởi những người khác, không phải cha đẻ của tư tưởng. Chandigarh là thành phố duy nhất được thật sự xây dựng theo thiết kế của Le Corbusier, vì thế nó rất được thế giới trông đợi. Nó đặt ra cho kiến trúc sư những thách thức cụ thể trong việc tìm biện pháp tạo dấu ấn lên khung cảnh kiến trúc quốc tế phức tạp, trong khi chỉ có trong tay những vật liệu và nhân công địa phương, và phải làm sao để nó bắt rễ sâu vào vùng đất.

Ai Cập cổ đại trong thế giới hiện đại

Không phải lúc nào tính biểu tượng được thiết kế cho một công trình cũng là tính biểu tượng được hiểu bởi người quan sát trong thời

hiện đại, và văn hoá càng xa xôi, điều này càng đúng. Ví dụ, các kim tự tháp đã được xem là biểu tượng của sự bí ẩn cổ đại, nhưng không phải vì đó là một phần trong ý đồ của người thiết kế ra chúng, mà vì chúng quá xa so với chủ nghĩa duy lý hiện đại, và được hiểu quá ít. Voltaire trút sự khinh miệt lên việc người Ai Cập tôn kính mèo và hành. Bầu không khí bí ẩn được khai thác một cách có cân nhắc khi các kim tự tháp được gợi lên trong văn hoá phương Tây, và những nghi lễ "Ai Cập" trong hội Tam điểm được đặt ra ở thế kỷ 18. Một bước tiến lớn trong hiểu biết của chúng ta về Ai Cập cổ đại đã có vào thế kỷ 19 khi chữ viết tượng hình của người Ai Cập cổ lần đầu tiên được giải mã. Nghiên cứu khảo cổ Ai Cập đã tiến bộ nhiều, và một số khía cạnh của xã hội ấy giờ đây đã được hiểu khá rõ. Trong một xã hội từng tồn tại liền một mạch vài trăm năm không có thay đổi văn hoá nào thấy rõ, những thói quen văn hoá của xã hội ấy (dù có vẻ rất kỳ lạ với chúng ta) chắc chắn đã được những người đương thời cảm nhận như điều hết sức hiển nhiên theo lẽ thường. Tu sĩ *dĩ nhiên* ăn vận những bộ đồ trông như thần linh: tu sĩ thì phải như vậy. Một số nghi lễ thiêng liêng *dĩ nhiên* được thực hiện lúc đêm khuya thanh vắng - đó là thời gian thích hợp cho chúng. Nhưng trong thời đại của chúng ta, trí tưởng tượng của

dân chúng tiếp tục phát triển ý tưởng xưa cũ về quyền năng siêu nhiên, những lời nguyền, kiến thức huyền bí, và thường liên kết nó với ma thuật theo thuyết vị lai. "Lý lẽ" cơ bản là, những thành tựu của người Ai Cập cổ quá ấn tượng nên chắc chắn họ đã có sự trợ giúp từ công nghệ cao, chẳng hạn tia laser, hoặc tàu vũ trụ ngoài trái đất ghé thăm, và từ đây chỉ một bước nhỏ nữa là tới suy nghĩ rằng có thể họ đã khám phá ra cách làm người chết sống lại. Truyền thống tưởng tượng này được quảng bá như sự thật trong một số tác phẩm văn học (và chúng bán chạy hơn các nghiên cứu học thuật hàng chục ngàn đến hàng trăm ngàn lần), và nó xuất hiện một cách hư cấu trong những bộ phim giả tưởng về Ai Cập cổ đại. Rõ ràng chúng rất hiệu quả trong việc lôi cuốn khán giả ngày nay, còn việc người Ai Cập cổ đại không nhận ra chính họ hay những ý tưởng của họ trong câu chuyện chẳng phải là vấn đề. Ít nhất, nó không phải là vấn đề trừ phi chúng ta lầm lẫn đến mức nghĩ rằng mình đang xem những phim này để hiểu về Ai Cập cổ đại. Nhưng đó là một sai lầm hiển nhiên và tệ hại. Bộ phim kể cho chúng ta về những giấc mơ ban ngày của thời hiện đại, không phải về quá khứ xa xưa. Công trình của các pharaoh chắc chắn nhằm chuyển tải ý nghĩa nào đó, thể hiện rõ ở sự quan tâm và độ chính xác hình học của



những công trình ấy. Chúng không phải là sản phẩm của ngẫu nhiên. Nhưng chúng ta cũng có thể chắc chắn không kém rằng ý nghĩa ban đầu của chúng đã không còn với chúng ta ngày nay, và mọi nỗ lực tái tạo nó chỉ có thể là sự phỏng đoán, không bao giờ có sức mạnh của trực giác tức thời. Các kiến trúc sư ban đầu có thể đã cảm thấy họ đang xây dựng những thứ mang ý nghĩa xác thực, nhưng với thời gian trôi qua và sự tàn lụi của các nền văn minh, rõ ràng ý nghĩa đã trở nên mong manh, tuỳ thuộc không chỉ vào đá mà cả vào văn hoá đưa ra sự lý giải.

Cổ điển và Gothic

Trong truyền thống phương Tây, những công trình luôn được gắn liền với phẩm hạnh và tâm hồn cao thượng là những công trình của Hy Lạp cổ, đặc biệt là đền Parthenon ở Athens, một đỉnh cao của thành tựu nghệ thuật (Hình 7). Một trong những lý do khiến Athens nổi bật về văn hoá là vì nhiều ý tưởng ra đời ở đó ngày nay vẫn còn với chúng ta - chẳng hạn nền dân chủ, triết học. Vào thời đại hoàng kim của Athens, tức thế kỷ thứ 5 trước Công nguyên, nhiều công trình bất hủ đã được xây dựng và gắn liền với những nền móng của xã hội phương Tây, và do sự gắn kết ấy nên chúng có một vị thế uy tín không gì



Hình 7. Đền Parthenon, Athens, Hy Lạp (447-436 trước Công nguyên); kiến trúc sư Ictinus và Callicrates, làm việc cùng điêu khắc gia Phidias. Parthenon là đền lớn nhất trong các đền Hy Lạp từ thế kỷ 5 trước Công nguyên, thời đại "cổ điển" của Hy Lạp. Nó rất khác thường, thể hiện ở những trang trí và sự tinh tế mà chúng ta không thấy rõ ở một bức ảnh toàn thể. Phidias, nhà điêu khắc vĩ đại nhất của thời ấy đã được trưng dụng, dĩ nhiên để tạo ra tượng nữ thần Athena và có lẽ để giám sát công việc xây dựng. Trên những panel vuông mà chúng ta có thể thấy bên trên các cột chạy bao quanh công trình, có những điêu khắc đẹp thể hiện người Hy Lạp vật lộn với loài nhân mã (quái vật đầu người mình ngựa) và các nữ chiến binh Amazon. Đặc biệt, còn có một trang trí chạm nổi dọc theo tường đền, mô tả một cuộc diễu hành lớn. Công trình được làm bằng cẩm thạch phiến, được thực hiện rất cẩn trọng, và việc xử lý vấn đề quang học với độ chính xác cao ở đây là rõ ràng hơn bất cứ nơi nào. Tất cả những đường thẳng của công trình hầu như hoàn hảo.

sánh được. Điều này đúng ngay cả trong những thời kỳ mà hình thức thực tế của các công trình chưa được biết tới rộng rãi, chẳng hạn vào thế kỷ 18, khi nơi chốn tôn nghiêm cổ xưa được người Thổ sử dụng cho các mục đích quân sự - và khách vãng lai chưa bao giờ được chào đón ở đó. Ngoài ra, hồi ấy hình thức của các công trình cổ không hoàn toàn rõ ràng vì chúng đã tích hợp nhiều công trình bổ sung, như tháp và chiến luỹ. Trở lại thời kỳ cổ đại, kiến trúc cổ điển đã được người La Mã tiếp nhận, và những kiểu kiến trúc của riêng họ đã lan khắp đế chế rộng lớn - qua châu Âu, vào châu Phi và Trung Đông. Qua các thế kỷ, đã có nhiều phương án thiết kế của kiến trúc "cổ điển" này, và nó được hiểu theo những cách khác nhau, chẳng hạn chúng ta thấy ý nghĩa dân chủ và triết học của nó được Thomas Jefferson tiếp nhận khi ông phác hoạ khuôn viên đại học ở Virginia, với cảm hứng từ những lý tưởng khai sinh bản hiến pháp của nước Mỹ mới giành được độc lập, trong khi Albert Speer khai thác khả năng phô bày tính chất hoa lệ trong những thiết kế của ông cho Berlin của Hitler. Giữa những người Công giáo Ireland đầu thế kỷ 19 thì thịnh hành chủ nghĩa cổ điển Hy Lạp, bởi lẽ họ cảm thấy sự gần gũi với người Hy Lạp, dù không phải người Hy Lạp cổ đại mà là người Hy Lạp hiện đại, trong cuộc đấu tranh giành độc lập của họ.

Ứng dụng của các cột cổ điển và chi tiết trang trí đã được hồi sinh khá thường xuyên trong lịch sử kiến trúc phương Tây, đến nỗi chúng ít nhiều định nghĩa thế nào là kiến trúc phương Tây, hoặc được xem là như vậy cho đến tương đối gần đây. Ngay truyền thống chủ đạo thay thế - kiến trúc Trung cổ mà chúng ta gọi là Gothic - cũng đã ra đời từ một nỗ lực cạnh tranh với các thành tựu của người La Mã trong những công trình kỷ niệm của họ. Các nhà thờ hình vòm của Bắc Âu xây từ thế kỷ 10 đến thế kỷ 12 được gọi là kiến trúc "Romanesque", và chúng được truyền cảm hứng bởi những cổng và đền La Mã còn sót lại, chẳng hạn ở Burgundy, nơi chúng ta tìm thấy nhà thờ hình vòm Trung cổ đầu tiên ở Tournus. Qua thời gian, ý nghĩa của công trình xây dựng Trung cổ đã biến chuyển rất khác thường. Những công trình bất hủ ngoạn mục nhất của thời Trung cổ là những nhà thờ lớn của Pháp, chẳng hạn Bourges. Chúng được xây dựng theo cách thoạt nhìn như được tạo ra chủ yếu từ ánh sáng màu (Hình 8). Hiệu ứng này là do những sắp xếp phức tạp và khéo léo của đá. Đá được cắt thành hình dạng với độ chính xác đáng kinh ngạc, và được xếp đúng chỗ bởi những người thợ thủ công có tay nghề cao. Đây là những người thợ làm việc từ nhà thờ này sang nhà thờ khác, học hỏi từ kinh nghiệm và làm tốt hơn thành



Hình 8. Nhà thờ lớn St Etiene, Bourges, Pháp (khởi công 1190). Trong tất cả các nhà thờ Trung cổ, đây là nhà thờ minh hoạ rõ nhất ý tưởng công trình như một bộ khung ánh sáng. Đầu phía tây của công trình có tính lập thể cao, với năm cửa vào không đồng đều, được vây quanh bởi hàng trăm pho tượng nhỏ. Bên trên có hai toà tháp không cân xứng. Tuy nhiên, phần còn lại của công trình tạo ấn tượng lặp lại chính xác, do gian phòng lớn của nhà thờ theo kiểu chuẩn mực chạy suốt toàn bộ chiều dài công trình không gián đoạn, và được điều chỉnh ở mức độ tối thiểu để biến phần cuối ở phía tây thành nửa hình tròn. Gian giữa của giáo đường rất cao, tới 39m, và được bọc bởi hai gian bên. Công trình chứa đầy ánh sáng lọc qua kính thẫm màu thể hiện các câu chuyện Kinh Thánh. Từ phía ngoài, có thể thấy rõ hệ thống giàn chống của toà nhà; trông chúng như một loạt những cột trụ mạnh mẽ nâng đỡ cho thứ tưởng chừng là sự mỏng manh không trọng lượng bên trong.

tựu cũ. Dù những yếu tố khác nhau của phong cách kiến trúc Gothic đã xuất hiện ở các nhà thờ theo phong cách Romanesque, người ta thường cho rằng nó đã kết tinh trong một cái nhìn mới ở ngôi nhà thờ phong phú đến hoang đường Saint-Denis gần Paris, khoảng năm 1137, khi tu viện trưởng Suger khởi sự một chương trình tái xây dựng. Ông mô tả niềm hân hoan vô ngần của mình khi đứng giữa khọ báu khảm đá quý và ánh sáng màu của nhà thờ: "Tôi thấy mình như ở một vùng xa lạ nào đó của vũ trụ, một nơi không tồn tại trong bùn đất của trần gian, cũng không hoàn toàn trong sự thanh tịnh của thiên đường". Từ thế kỷ 13 đến thế kỷ 15, đã có những sản phẩm mô phỏng mờ nhạt ở những nhà thờ nhỏ hơn và những công trình xây dựng khiêm tốn hơn.

Tên gọi "Gothic" lần đầu được gán cho kiến trúc này vào thế kỷ 17 như một cách gọi sỉ nhục. Dân tộc Goth, dân tộc Vandal và dân tộc Hun là các bộ lạc German thời xưa, đã đánh bại La Mã và tàn phá đế chế La Mã phía tây trong thế kỷ 5. Gọi kiến trúc là "Gothic" cũng giống như gọi nó là "man rợ", một hình thức phá hoại văn hoá. Khỏi phải nói, trong hoàn cảnh văn hoá này, kiến trúc không được tiếp cận bằng sự đồng cảm, không được phân tích kỹ lưỡng, mà tất cả những phong cách xây dựng phi cổ điển được

gom vào với nhau, và bị xem như một mớ lộn xộn thiếu mạch lạc và kém thẩm mỹ. Ý nghĩa này của thuật ngữ Gothic còn tồn tại khi nó được sử dụng trong thể loại "kinh dị Gothic" (Gothic horror). Trên thực tế, hiểu biết của chúng ta về thời Trung cổ gói gọn trong cách nhìn nhận sự vật như vậy. Nó được xem là thời kỳ xen giữa nền văn minh cổ đại và hiện đại. Kiến trúc Trung cổ được các nhà khảo cổ nghiên cứu lần đầu tiên, những người nhận ra rằng ở đó có nhiều phong cách kiến trúc khác nhau, được xây dựng ở những thời điểm khác nhau. Kiến trúc Gothic sau đó được sử dụng ở thế kỷ 19 bởi những kiến trúc sư như Pugin, người thực hiện công việc chi tiết cho Cung điện Westminster, nhưng ông thích gọi phong cách kiến trúc ấy là "đỉnh nhọn hoặc Kitô giáo" hơn là Gothic nhằm loại bỏ những liên tưởng bất lợi. Đối với ông và những kiến trúc sư như ông, nó đã đại diện cho một phương pháp kiến trúc có nguyên tắc cao, không đơn thuần là một phong cách trang trí dễ thương mà trở thành một phương thức đạo đức và tôn giáo để làm điều đúng đắn trong kiến trúc. Đối với ông, kiến trúc Gothic không chỉ tốt nhất mà còn là kiểu thức chính đáng duy nhất cho một nhà thiết kế sống theo các giáo huấn đạo đức Kitô giáo.

Giá trị kiến trúc

Người ta có thể hỏi, "giá trị thật sự của kiến trúc Gothic là gì?" nhưng không câu trả lời duy nhất nào làm hài lòng tất cả mọi người. Trước một công trình, nếu tôi phản ứng theo cách nào đó thì trong chừng mực liên quan đến tôi, phản ứng ấy là chân thực và cách tôi phản ứng tuỳ vào kinh nghiệm. Giả sử đó là lần đầu tiên tôi bước vào một nhà thờ lớn Gothic, có thể tôi sẽ thấy bối rối hoặc ấn tượng, xem nó như một nơi kỳ diệu và huyền bí. Nếu đã từng đến nhiều nhà thờ tương tự, nó có thể đem lại cảm giác quen thuộc, tôi sẽ thấy nó ổn định và làm yên lòng. Tôi không nhất thiết phải biết người thiết kế có ý đồ muốn tôi cảm thấy thế nào. Điều đó không có nghĩa là trải nghiệm không có ý nghĩa gì với tôi. Đây là điểm đáng thảo luận chi tiết, vì các kiến trúc sư có khuynh hướng suy nghĩ khác. Nếu một kiến trúc sư nghĩ về thiết kế của công trình như một hoạt động sáng tạo, rất có thể điều quan trọng nhất sẽ là sự chân thành và niềm tin, còn việc đoán trước phản ứng của đối tượng khán giả sẽ ít quan trọng hơn. Làm việc mà phải để ý đến phản ứng của đám đông là một dấu hiệu của sự thiếu chân thực. Những công trình được thiết kế bởi kiểu kiến trúc sư này sẽ đúng như ý đồ thiết kế và bất kỳ thoả hiệp nào với quan điểm của

người khác sẽ làm thiết kế yếu hơn và kém chất lượng hơn. Điều thường xảy ra là loại kiến trúc sư này được những kiến trúc sư khác ngưỡng mộ. Đối với những người không có cùng tầm nhìn, diện mạo thiết kế có vẻ ngạo mạn và cứng nhắc, nhưng đối với người có cùng tầm nhìn ấy, nó có vẻ đầy cảm hứng. Ngược lại, một kiến trúc sư nhạy cảm với phản ứng của đối tượng khán giả có thể chấp nhận ít rủi ro hơn, có một quan điểm bảo thủ về sự thay đổi văn hoá, và có thể được người quản lý công trình xem như một người thực hiện đáng tin cậy, nhưng một nhà thiết kế như thế sẽ không tích luỹ được *kudos* (vinh quang) nghệ thuật. Những kiến trúc sư thuộc loại này có số lượng rất đông, nhưng chúng ta không nghe nói tới họ trong các sách kiến trúc, vì dù cung cấp những gì xã hội nói chung cần ở họ, cùng lắm họ chỉ được các kiến trúc sư khác xem là thành thật và có năng lực, nhưng không đặc biệt đáng chú ý, hoặc chỉ như những người làm ăn thương mại giỏi xoay xở. Sự ngưỡng mộ vô bờ bến được dành riêng cho những người đưa được ý tưởng của họ vào công trình, bẻ cong ý muốn của người khác theo ý muốn của chính họ. Đây không phải là một chiến tích tầm thường vì ý muốn của người tài trợ cho công trình thường có nhiều sức mạnh nhất, vì vậy một trong những kỹ năng thực tiễn lớn mà kiến trúc sư cần có là khả năng thuyết phục.

Như tôi đã nói, các công trình xây dựng thường rất tốn kém. Người tài trợ hoặc hội đồng quản trị công trình sẽ luôn muốn chắc chắn rằng các khoản tiền được chi tiêu khôn ngoan, đưa đến kết quả mong muốn. Nếu một trường học giao làm một bể bơi, họ sẽ thất vọng và chắc chắn sẽ khởi kiện nếu công trình cuối cùng không thể được sử dụng cho mục đích là tập bơi. Nếu một nhà tài phiệt giao làm một công trình phù phiếm bắt mắt cho một ngọn đồi trong khu vườn của mình, kiến trúc sư sẽ thất bại nếu công trình lại có vẻ uy nghi. Làm sao kiến trúc sư thuyết phục khách hàng rằng thiết kế là xứng đáng với đồng tiền họ bỏ ra? Thông thường bằng cách giải thích nó sẽ như thế nào khi hoàn thành, bằng cách sử dụng minh hoạ hay mô hình thiết kế để công trình có thể được mường tượng trong khung cảnh của nó. Ở giai đoạn này, thiết kế được điều chỉnh mà không phát sinh chi phí lớn. Giải pháp còn lại chủ yếu là xây đúng theo thiết kế, điều chỉnh nếu cần thiết, nhưng đối với hầu hết chúng ta, làm như thế là cực kỳ lãng phí. Đây là điều mà Ludwig II, vua xứ Bavaria đã làm với cung điện nhỏ nhưng được trang trí cầu kỳ Linderhorf ở những ngọn đồi thấp dưới chân dãy Alps, nhưng tên ông chưa bao giờ là điển hình cho sự thận trọng, và những bản kết toán cuối cùng đã phải khiến ông

tự nhận là điên. Thông thường, một công trình không thể đúng như những gì chúng ta muốn, có lẽ vì các hàng xóm sẽ không cho phép, hoặc có lẽ vì một lý do căn bản hơn, chẳng hạn giới hạn của vật liệu hoặc các vấn đề vật lý không khoan nhượng khác. Để thuyết phục khách hàng rằng công trình là thích hợp nhất với mục đích của nó ở mức độ kỳ vọng hợp lý, kiến trúc sư có ba kỹ thuật thuyết phục chính.

Lý lẽ

Đầu tiên là trình bày có biện luận chặt chẽ. Một thiết kế không thể ra đời chỉ bằng con đường lý lẽ - luôn có một cú nhảy sáng tạo ở một thời điểm nào đó trong quá trình, có lẽ trừ trường hợp trong một xã hội rất truyền thống và chúng ta quyết định là sẽ có một ngôi nhà giống như mọi ngôi nhà khác đã được biết. Theo ý nghĩa chặt chẽ là chuyển từ những tiền đề được đồng thuận sang những kết luận cần thiết, lý lẽ chưa bao giờ là cách duy nhất để tìm ra một thiết kế, nhưng nó cần thiết cho việc xác định giá trị của một thiết kế. Chúng ta luôn có thể trình bày lý lẽ cho thấy tại sao một thiết kế là tốt, và điều này chung quy là chứng minh rằng thiết kế sẽ đảm đương những gì nó phải đảm đương. Ở những công trình mà vấn đề kỹ thuật là chủ

đạo, đây có thể là hình thức thuyết phục chính để giành được sự đồng thuận cho thiết kế. Tuy nhiên, các công trình thường phức tạp, có nhiều yếu tố can thiệp lẫn nhau tác động lên chúng. Ví dụ, nếu tôi muốn làm một cửa sổ lớn hơn để đón nhiều ánh sáng hoặc mở ra một cảnh quan, công trình có thể mất nhiều nhiệt năng hơn trong mùa đông, vì vậy cần lắp một máy sưởi mạnh hơn. Điều này thực tế đã xảy ra ở ngôi nhà do Gerrit Rietveld thiết kế cho bà Shröder ở Utrecht (Hình 9). Ở đây, hệ thống sưởi trung tâm thường được sử dụng cho sưởi không gian công nghiệp. Chi phí của nó tương đương với một ngôi nhà Utrecht điển hình thời ấy, khiến chi phí của toàn bộ ngôi nhà gấp đôi chi phí của một ngôi nhà bình thường ở kích thước tương tự. Quyết định lắp đặt hệ thống sưởi chắc chắn là kết quả của lý lẽ, vì ngoài ra nó không có sức hấp dẫn hiển nhiên nào khác. Do hình thức mới lạ của ngôi nhà, mức độ mở rộng bất thường ra bên ngoài và hệ quả tương ứng là sự mất nhiệt năng, quyết định lắp đặt hệ thống sưởi rõ ràng là hợp lý. Tuy nhiên, điều rõ ràng không kém là hình thức nói chung của ngôi nhà không được quyết định chỉ bằng lý lẽ, bởi nếu không, người ta có thể đã quyết định làm cửa sổ nhỏ hơn, công trình sẽ ít tốn kém hơn cả về xây dựng lẫn sử dụng.



Hình 9. Nhà Shröder, Utrecht, Hà Lan (1924); kiến trúc sư Gerrit Rietveld (1888-1964). Ngôi nhà nhỏ này nằm ở rìa của Utrecht tại thời điểm xây dựng, cuối một dãy nhà theo kiểu thông thường, nhìn ra vùng nông thôn bằng phẳng xung quanh. Nó được xây dựng cho bà Shröder, goá phụ có con nhỏ. Bà giao cho Rietfeld, một nhà thiết kế nội thất, tạo ra một công trình phù hợp với các ý tưởng của bà về lối sống. Tại tầng trên, việc lắp đặt các tấm tường ô bàn cờ có thể gấp lại và trượt cho phép có một không gian mở lớn, hoặc làm bình phong che chắn để tạo ra sự riêng tư thị giác - nhưng các tấm chắn lại không cung cấp sự riêng tư thính giác. Rietveld tham gia cùng nhóm nghệ sĩ De Stijl[1], và thiết kế của ngôi nhà gắn với các ý tưởng của họ về hình thức thay cho những ý tưởng truyền thống về kiến trúc hay xây dựng. Vẻ ngoài của các ngôi nhà luôn khác thường và mới mẻ, nhưng phương thức xây dựng của nó khá truyền thống, các bức tường được xây bằng gạch trát vữa và sơn màu.

1 Tiếng Hà Lan nghĩa là "Phong cách", còn gọi là trào lưu nghệ thuật Tân tạo hình (Neoplasticism).

Niềm tin

Kể từ khi xây dựng xong, ngôi nhà đã có ảnh hưởng to lớn trong nhiều thập kỷ sau đó, và đối với các kiến trúc sư, nó là một trong những công trình được nhớ đến nhiều nhất của những năm 1920 dù kích thước nhỏ và vị trí không dễ thấy - bên ngoài khu trung tâm của một tỉnh lẻ ở một đất nước nhỏ. Nếu biết trước rằng nó sẽ khiến cho cái tên Shröder còn mãi trong tâm trí công chúng, đó có thể là lý do cho việc xây một ngôi nhà theo cung cách ấy, nhưng dĩ nhiên danh tiếng của ngôi nhà không thể được dự đoán trước, và hình thức thuyết phục dựa vào biện luận chặt chẽ chắc chắn đã không được ưng thuận ở thời điểm bà Shröder quyết định xây dựng. Điều có lẽ khả dĩ hơn là, bà đã được thuyết phục về tính đúng đắn của thiết kế bởi sức mạnh từ niềm tin cá nhân của Rietveld. Khách hàng có những tin chắc của riêng họ về cách sống. Mỗi phòng ngủ có thể được sử dụng như một phòng khách nhỏ, và tất cả các phòng có thể được gom lại thành một không gian lớn bằng cách gấp cất các bức tường vốn chỉ là những tấm chắn mỏng. Khi các phòng được che chắn, mỗi phòng có cửa mở ra bên ngoài và một bồn rửa. Đây không chỉ là một ngôi nhà bình thường, mà nhà thiết kế đã xoay xở làm nó trở

nên phiêu lưu một cách nghệ thuật - nó được thiết kế cho một lối sống mới mẻ. Tuy nhiên, diện mạo ngôi nhà cuối cùng thành như vậy là vì Rietveld tham gia với nhóm nghệ sĩ De Stijl (trong đó có hoạ sĩ Mondrian), và ông đã đến với dự án bằng kinh nghiệm thiết kế nội thất. Nguyên lý thiết kế của ông sử dụng các đường thẳng và mặt phẳng vuông góc và dùng màu nguyên. Đây có vẻ là những nguyên lý kỳ cục, nhưng ông đã sử dụng. Chúng ta không cần bận tâm đến lý do của ông, nhưng trong đó có niềm tin rằng bằng các phương cách này, người ta có thể tác động trực tiếp lên trạng thái tâm lý. Rất có thể bà Shröder cũng đã chia sẻ những niềm tin ấy, do đó đã được thuyết phục bởi lý lẽ. Hoặc có thể bà không chấp nhận những tiền đề của Rietveld nhưng bị ấn tượng với tính chất nghiêm túc trong mục đích của ông và tin rằng ông sẽ đạt được điều gì đó đáng giá, nghĩa là bà được thuyết phục theo một cách thường được sử dụng dù chúng ta ít khi thừa nhận. Trên thực tế, nó giống như thuyết phục ai đó về tính chất đáng tin cậy của chúng ta trong vấn đề trước mặt, và nó thường ở dạng nói rằng "tin tôi đi, tôi có thể quyết định điều này tốt hơn quý vị".

Sức quyến rũ

Hình thức thuyết phục thứ ba lại khác nữa, vì nó không tuyên bố tính chất đáng tin cậy. Thay vì thế, nó mê hoặc khách hàng khiến họ chấp thuận. Có thể chỉ là vì thiết kế rất quyến rũ, hoặc kiến trúc sư rất quyến rũ. Việc kiến trúc sư quyến rũ khách hàng hoặc vợ của khách hàng theo nghĩa đen không phải không có. Frank Lloyd Wright quyến rũ vợ của một khách hàng, hậu quả là ông phải từ bỏ không chỉ gia đình mà cả nghề kiến trúc rất thành công của ông. Ông không phải là người duy nhất. Rietveld cũng trở nên rất gần gũi với bà Schröder, đã lập một xưởng thiết kế trong gara xây sẵn ở nhà bà và trưng bày các thiết kế nội thất của mình ở đó. Điều người quyến rũ nói là, "hãy nghe theo tôi, đây là thứ tôi muốn, quý vị sẽ thích nó vì nó là sản phẩm của tôi". Sức mạnh của tính chất đáng tin cậy và sức cuốn hút đến từ việc hướng dẫn hoặc nhẹ nhàng thuyết phục người khác dừng lý lẽ lại và chấp nhận lời khuyên. Cá nhân dễ bị quyến rũ hơn hội đồng quản trị, và các công trình do hội đồng giao làm sẽ ít mang phong cách cá nhân hơn, đậm tính hợp lý hơn. Một hội đồng cung cấp nhà ở cho công chúng sẽ không bao giờ giao làm ngôi nhà kiểu Schröder. Một hội đồng được

hình thành để thúc đẩy các lý tưởng của De Stijl thì có thể.

Tính đa nghĩa

Dù gọn ghẽ nhỏ nhắn, ngôi nhà này cho thấy có nhiều cách khác nhau để công trình xây dựng có ý nghĩa. Đối với lũ trẻ lớn lên trong nó, nó có vẻ khác thường nhưng vẫn là *nhà*, và nó sẽ là một nơi thoải mái, yên tâm để chúng trở về sau một ngày ở trường. Đối với goá phụ Schröder, nó là cơ sở cho một khởi đầu mới, một lối sống mới sau khi chồng bà qua đời. Đối với Rietveld, nó là một cơ hội để áp dụng ở quy mô chưa từng có những ý tưởng mà ông nung nấu cùng những người bạn nghệ sĩ, và ông đã làm điều cần làm. Đối với hàng xóm, ngôi nhà hẳn là kỳ cục và khó giải thích, ban đầu có lẽ chẳng có ý nghĩa gì, nhưng dần dần nó trở nên quen thuộc với họ như một dấu mốc ở rìa thành phố nhìn ra những cánh đồng thênh thang (hồi đó). Ở thế kỷ 21, ngôi nhà trông có vẻ "đi trước thời đại", bất kể điều đó có nghĩa là gì, và nếu cho rằng có thể đoán niên đại bằng cách nhìn vào phong cách kiến trúc, chắc chắn chúng ta sẽ đoán một thời điểm nào đó sau năm 1924, và có thể ngưỡng mộ tính chất thấy trước tương lai của nó. Mặt khác, chúng ta có thể nhìn vào

mức tiêu thụ nhiên liệu và thấy cần chỉ trích vì những lý do liên quan đến môi trường. Chỉ là một công trình nhỏ, nhưng có nhiều cách phản ứng, vì vậy nó tạo ra nhiều tập hợp cảm nhận khác nhau. Kiến trúc là những gì xảy ra khi chúng ta thấy một công trình và áp lên nó một văn hoá diễn giải, nên có thể nói rằng công trình này thuộc về, hoặc tạo ra, một số loại kiến trúc. Nó tạo ra một phong thái trong nhiều ngữ cảnh văn hoá. Nếu chúng ta nhìn nó như một công trình kiến trúc nhà cửa, đó là một phong thái của sự tự do và giải phóng cho người sinh sống trong ngôi nhà. Nếu nhìn nó như một yếu tố trong kiến trúc của thành phố Utrecht, chúng ta có thể thấy nó như một phong thái của việc tìm kiếm sự chú ý, và điều đó được hoan nghênh nơi đây, ở rìa thành phố, vì nó đóng vai trò như một kiểu dấu mốc, giống như cửa ô của đô thị thời trước. Nếu chúng ta nhìn nó như một phần trong sự phát triển của kiến trúc theo chủ nghĩa hiện đại, nó là một phong thái có tầm quan trọng, đánh dấu một trong những khoảnh khắc then chốt khi nghệ thuật kết cấu được trình diễn, bất kể thực tế rằng hình thức công trình bắt nguồn từ những ý tưởng trừu tượng thay vì từ những công trình trước đó. Ý nghĩa nào trong số này là thật? Chúng đều là các ý nghĩa thật, và không ý nghĩa nào có thể được

gán trực tiếp cho kiến trúc sư. Nếu muốn biết nó có ý nghĩa gì với kiến trúc sư, có lẽ chúng ta sẽ phải đọc văn học thần trí, tìm hiểu những mô tả của Madame Blavatsky về thế giới linh hồn[1]. Ngày nay, không mấy ai có khuynh hướng làm như vậy, nhưng ngay cả nếu chúng ta khôi phục được hiểu biết ban đầu của Rietveld về công trình, điều đó cũng không làm mất giá trị của những giải thích khác hay làm chúng mất ý nghĩa.

Khi xã hội trở nên đa nguyên và đa văn hoá, việc hiểu biết trước ý nghĩa của một công trình đối với những người sử dụng nó trở nên ngày càng khó. Nếu kiến trúc sư và những người sử dụng công trình đến từ cùng nhóm xã hội, có khả năng những phong thái sẽ được hiểu giống như đã dự tính. Tuy nhiên, bất kỳ công trình công cộng nào cũng sẽ được sử dụng bởi những người từ các nền tảng xã hội khác nhau, và họ phản ứng với sự vật theo cách khác nhau. Đây không phải là một vấn đề chừng nào các phản ứng nằm trong một phạm vi hợp lý, nhưng lấy thí dụ một viên chức hiện đại phải xây dựng một ngôi nhà có vẻ ngoài và tính năng như Dinh thự Brighton, trong khi tiền đến từ ngân sách công hoặc được vay mượn (giống như Hoàng thân xứ

---

[1] Gọi hồn Rietveld để biết nó có ý nghĩa gì với ông.

Wales đã làm khi xây dinh thự trên), ngày nay chắc chắn công chúng sẽ phản đối. Khó mà biết người ta nghĩ gì về kiểu kiến trúc phương Đông trong một ngữ cảnh hậu thực dân. Nó có thể được xem như một công trình thể hiện sự tôn kính văn hoá đối với một dân tộc thiểu số, hoặc như một hoài niệm về đế chế đã mất, nhưng dù thế nào đi nữa, ngày nay nó cũng có những ý nghĩa phụ quan trọng dù khi được xây dựng nó không có. Ngược lại, nó từng có những ý nghĩa phụ được chấp nhận bởi những người tiếp xúc với công trình vào thời ấy, nhưng giờ đây không còn hợp lý nữa. Nếu nó được xây dựng vào thời nay, sẽ có những cuộc náo loạn. Nữ hoàng Victoria ghét công trình và tất cả những gì nó đại diện đối với bà. Điều này không phải vì phong cách kiến trúc, mà chủ yếu vì lối sống mà công trình ấy có ý ủng hộ - một lối sống phung phí và trác táng, mâu thuẫn với hình ảnh chính thể quân chủ mà bà quyết tâm thể hiện. Chính dưới thời Victoria, Cung điện Westminster đã được xây dựng lại như một hình ảnh cho thái độ chính trực và đức hạnh, thích hợp với kiểu chính thể mà bà trông đợi. Gần đây, khi khu nhà của quan Chưởng ấn (Lord Chancellor) được tân trang, nó bị báo chí đại chúng xem là một sự tiêu xài hoang phí, nhưng nếu chúng ta điều chỉnh theo những thay đổi của giá trị đồng tiền, chi phí

cũng không hơn gì ban đầu. Ngay từ đầu, bổn phận của toà nhà đã là thể hiện sự tráng lệ chứ không phải rẻ tiền. Điều đó được xem là thích hợp với vai trò của nó.

Giờ đây, hơn bao giờ hết, các công trình công cộng càng cần tự chứng tỏ sự hợp lý với công chúng nói chung. Chúng ta vẫn chấp nhận rằng ý nghĩa và giá trị theo sự cảm nhận của một tầng lớp tinh hoa có học thức sẽ có giá trị nào đó, nhưng vì tư tưởng dân chủ chi phối ngày càng mạnh mẽ hơn, người ta đã thấy rằng công chúng bình dân cần có tiếng nói. Điều này được thể hiện rõ nét ở lễ trao Giải thưởng Stirling của Viện Kiến trúc Hoàng gia Anh năm 2000 và 2001 (và cách làm này có thể sẽ tiếp diễn), khi công trình chiến thắng được chọn bởi một uỷ ban chuyên gia. Lễ trao giải được tường thuật trên tivi - một phương tiện chủ yếu theo tinh thần dân tuý - và công ty truyền hình tổ chức lấy ý kiến khán giả để chọn công trình ưa thích của họ từ một danh sách đã sàng lọc. Quyết định của đại chúng đã được tuyên bố không lâu sau khi giải thưởng "thật" theo ý kiến chuyên gia được công bố (và thuộc về một công trình hoàn toàn khác). Chúng ta không sống trong một văn hoá thống nhất, và không có một cách duy nhất để quyết định xem tất cả như một xã hội nói chung nghĩ thế nào là tốt. Trên diễn đàn công cộng,

việc so sánh kết quả của hai phương pháp đánh giá cạnh tranh nhau là điều bất thường, bởi lẽ phương pháp này có khuynh hướng phá hoại giá trị hiển nhiên của phương pháp kia. Về vấn đề thị hiếu, so với một thế hệ trước, xem ra chúng ta ít nghe theo ý kiến chuyên gia hơn, và đây dĩ nhiên là một điều tốt theo chuẩn mực dân chủ, nhưng không nhất thiết tốt cho nghệ thuật vì nó có thể khiến phán quyết trở nên thô lậu, trở thành phương tiện để ủng hộ chủ nghĩa vật chất. Tôi không muốn nói rằng những thứ phổ biến nhất luôn là tốt nhất, nhưng trong xã hội của chúng ta, sự phổ biến cũng có sức mạnh vì bên cạnh nó thường có các thế lực thị trường, và thỉnh thoảng, cái hiếm hoi phi thường cũng tìm được sự tán thưởng của công chúng. Khi ấy, đối tượng của chúng ta, dù là bức tranh *Hoa hướng dương* của Van Gogh hay tác phẩm *Thác nước* của Frank Lloyd Wright (Hình 10) không chỉ là sự thú vị của chính nó mà nó còn được trao cho người sở hữu, vì vậy nếu đưa ra thị trường, nó còn được định giá cao hơn rất nhiều so với chi phí làm ra nó.

Phản ứng của chúng ta với các công trình là rất khác biệt, thay đổi tuỳ theo kinh nghiệm. Tuỳ vào sự giao lưu và thẩm thấu văn hoá, chúng ta có thể ấn tượng hoặc khó chịu với những thứ khác nhau, nhưng xuyên qua những cân nhắc



Hình 10. Thác nước, Bear Run, Pennsylvania (1936-1939); kiến trúc sư Frank Lloyd Wright (1867-1959). Chắc hẳn phải cần đến một cú nhảy lớn của niềm tin mới có thể tin rằng ngôi nhà này sẽ khả thi - lơ lửng với sự táo bạo ngoạn mục trên một thác nước nằm sâu trong rừng - nhưng ngay cả doanh nhân giàu có đặt làm nó như một chốn nghỉ ngơi cũng đã chùn bước trước ý tưởng của Wright là dùng vàng lá dát lên mặt trước của các ban công nhô ra. Các phòng khách có cảm giác gần gũi với quang cảnh thiên nhiên, một phần vì âm thanh của thác nước là không thể tránh khỏi, một phần vì những khối đá trồi lên ngay trong phòng khách chính. Nhìn từ cửa trước, ngôi nhà có vẻ xuất hiện ngoài quang cảnh, nhưng diện mạo từ bên dưới của nó mới khiến nó nổi tiếng nhất. Wright đẩy bê tông cốt thép ra khỏi các giới hạn thông thường, và sau đó công trình đã bị lún, cần nỗ lực phục hồi đáng kể mới giữ được hình dạng đẹp. Nó vẫn là một khám phá đáng kinh ngạc về khả năng tạo dựng một ngôi nhà.

về phong cách và thị hiếu, chúng ta còn phản ứng với lối sống mà mình cho là hàm ngụ trong công trình. Nó có lành mạnh không hay làm nản chí, nhớp nhúa hay nguy hiểm? Nó có mở ra những khả tính mới hay nhắc chúng ta nhớ tới những nơi mình từng sống hạnh phúc trong quá khứ? Chúng ta phản ứng với những khía cạnh vốn không phải là nội tại trong công trình, cũng như với tập hợp những hình dạng trừu tượng mà mình thấy.





Sự phát triển của truyền thống phương tây

Một số địa điểm đặc biệt

Trong thế giới Hy Lạp cổ đại, một trong những địa điểm linh thiêng nhất là đền thờ ở Delphi, trên sườn dốc của núi Parnasuss. Đây được cho là nơi trú ngụ của thần Apollo và chín nàng thơ Muse, những vị thần truyền cảm hứng sáng tạo cho nghệ sĩ. Nó cũng có những liên hệ khác cổ hơn và đã từng được sử dụng như nơi thờ phụng từ rất xa xưa, khi rắn được xem như thần linh. Ở đó không có thành phố, nhưng các công trình cứ tích tụ dần, nhiều công trình là món quà từ những thành bang khác của Hy Lạp. Người từ khắp xứ sở nói tiếng Hy Lạp đến đây để xin lời sấm: có một thủ tục bí

truyền, trong đó một nữ pháp sư hít các khói độc khi đốt lá cây nguyệt quế rồi phát ra một chuỗi âm thanh rền rĩ, và chúng được các tu sĩ tham dự biến thành lời tiên tri ngắn gọn nhưng khó hiểu. Ở đây, một tập hợp những thứ khác thường tồn tại cạnh nhau. Bên ngoài, trong một quang cảnh thiên nhiên ngoạn mục, có những công trình hoàn mỹ về nghệ thuật, những bức tượng đẹp và những công trình tiêu khiển nằm trong khu tôn nghiêm - cụ thể là một sân vận động và một nhà hát. Nhưng ở cốt lõi có một sự huyền bí tôn giáo, kêu gọi nhường tính chất duy lý cho ảo giác mãnh liệt. Địa điểm ấy được cho là rốn của trái đất, nơi xưa kia từng có dây rốn gắn vào, vì vậy ở một góc độ được xem là trung tâm của trái đất. Ở đó vẫn còn một tảng đá cổ được khắc lõm, một *omphalos* (điểm rốn) nổi lên khỏi nền đất và được buộc thắt nút bởi những dải băng điêu khắc, rõ ràng là để bắt chước một tảng đá trước kia với những dải băng thật quấn quanh trong các nghi lễ trang nghiêm. Đó là một địa điểm đặc biệt, và là một địa điểm hành hương. Điều này có nghĩa là ở thời cổ đại, khi đền thờ Apollo được xây dựng, những tu sĩ ở Delphi đã hiểu rõ những gì đang diễn ra ở khắp xứ sở nói tiếng Hy Lạp, do vậy có một vị thế tốt để đưa ra lời khuyên. Tập tục mê tín là xin lời sấm có lẽ đã có hiệu quả một

phần vì những tiếng kêu kỳ quặc được diễn giải bởi những người có kiến thức cao về điều đang diễn ra. Những công trình ở đây - một số là các công trình tuyệt đẹp - đã có những chức năng khác nhau, như đánh dấu trung tâm của trái đất, nơi ban ra lời sấm huyền bí, giữ an toàn cho phẩm vật cống nạp từ các thành bang (bản thân các công trình là vật cống nạp), cũng như cung cấp nơi ở cho khách và tu sĩ, giúp họ tiêu khiển bằng điền kinh và kịch nghệ.

Nổi tiếng nhất trong những nơi tôn nghiêm của Hy Lạp là vệ thành Acropolis ở Athens - một cao nguyên đá nhô lên từ đáy một thung lũng rộng. Từ rất xa xưa, nó là một thành luỹ kiên cố, nhưng đến thời cổ điển, nó đã trở thành một nơi thờ phụng tôn giáo. Một lần nữa, ở đây cũng có một số công trình, nổi tiếng nhất là Parthenon (Hình 7). Đây là công trình của sự hoàn mỹ nghệ thuật, được xây với độ chính xác đáng ngạc nhiên từ các tảng cẩm thạch nguyên khối được tạo hình rất đẹp và chính xác. Đây là đỉnh cao nghệ thuật của Acropolis. Nhưng công trình linh thiêng nhất lại là Erechtheion, một công trình không đối xứng khá khác thường, có vẻ đã được đẩy đến hình dạng cuối cùng ấy là vì phải xét tới nhiều đặc điểm không thể thay đổi của địa điểm. Ở đó có lăng mộ của một vị vua cổ đại của Athens, ngoài ra có một vết sẹo

trên đá khi cây đinh ba của thần biển Poseidon đâm xuống mặt đất dưới dạng một lưỡi tầm sét khi ông đang đánh nhau với nữ thần Athena. Chuyện kể rằng thành phố cổ được sự ưu ái của biển và của cây olive, quà tặng của Athena, một nữ chiến binh đồng trinh. Khi phải định đoạt thành phố này thuộc về ai, hai vị thần đã đánh nhau và dĩ nhiên Athena thắng, nên thành phố được đặt theo tên bà. Ở Erechtheion, trong sân của nó có một cây olive có nguồn gốc từ cây olive ban đầu mà Athena đem đến cho thành phố. Ngoài ra, bên trong có một cái ghế gấp, sản phẩm của Daedalus - nhà phát minh, người đã xây dựng mê cung ở Crete để nhốt giữ Minotaur, quái vật nửa người nửa bò (do Daedalus nghĩ ra). Sau này, Daedalus bị giam trong mê cung cùng con trai là Icarus, và họ thoát được khi Daedalus làm ra những đôi cánh để có thể bay lên. Icarus bay quá cao và gặp tai hoạ, nhưng đáng ngạc nhiên là câu chuyện Icarus còn được biết tới nhiều hơn câu chuyện trốn thoát thành công của Daedalus. Đối với chúng ta, những điều này rõ ràng là hoang đường, và chúng ta không nghĩ về chúng như những sự thật lịch sử, nhưng ở Erechtheion có một cái ghế gấp khéo léo, rõ ràng đã được ai đó làm ra. Có những di vật khác ở một vị thế tương tự - rất xa xưa, với những lai lịch thần thoại -

khiến cho công trình trở thành kho chứa đặc biệt những tuyên bố về thẩm quyền tâm linh cũng như văn hoá của thành phố. Bên cạnh các đặc điểm tự nhiên khiến địa điểm ấy nổi bật như một nơi linh thiêng, còn có những di vật có thể mang đi được, củng cố thêm vị thế của nó. Những di vật được đặt trong một công trình có chất lượng phi thường, giúp vị thế cao của địa điểm càng trở nên rõ hơn.

Khi một địa điểm được tôn sùng bằng cách này, việc xây một thứ gì đó tốn kém và thiết kế tốt tại chính nơi đó thường là cần thiết để cho thấy tầm quan trọng của địa điểm. Nhà thờ lớn ở Chartres là một ví dụ tiêu biểu về cảm nhận và cách ứng xử như vậy, nhưng được làm cho phù hợp với văn hoá của một thời điểm và địa điểm khác. Nó được xây ở Pháp vào thế kỷ 12 trên khu đất của một con suối linh thiêng, nơi rõ ràng đã là địa điểm thờ phụng từ lâu trước thời đại Kitô giáo. Nhà thờ được đặt trên con suối, nhưng uy quyền của nó được tăng cường bởi sự hiện diện của một di vật nhỏ gọn: một đoạn vải lụa mà Đức Mẹ Đồng trinh mặc khi sinh ra Chúa Jesus. Ngày nay nó vẫn được trưng bày ở nhà thờ, dù không còn có tầm quan trọng văn hoá như thời Trung cổ nữa. Công trình được dựng lên ở đây là một công trình dị thường. Người ta đã thử xây lại nhà thờ, nhưng đã xảy

ra hoả hoạn trước khi việc xây dựng hoàn tất, và dẫn đến kết luận rằng đó là vì công trình chưa đủ tráng lệ, vì vậy nó được tái xem xét và công trình được hoàn tất theo cung cách còn ngông cuồng hơn nữa. Đây là một trong những công trình quy mô lớn đầu tiên theo kiến trúc "Gothic", với các cửa cuốn nhọn và những cửa sổ lắp kính màu lớn. Chính ở đây, tháp hình chóp đã được phát minh - một bước nhảy thật sự ấn tượng của trí tưởng tượng thời ấy. Ở đây, điều không chỉ khả thi về kỹ thuật mà còn rất đáng công là việc tạo ra một công trình bằng đá khổng lồ hình búp măng được sắp xếp tinh tế, vươn lên trong không trung, cao hơn thành phố, từ những vùng đất trồng trọt xa nhiều dặm xung quanh đã có thể nhìn thấy. Ý tưởng ấy lan rộng. Tháp hình chóp không phục vụ mục đích vị lợi rõ ràng nào, nhưng là một cách để khiến mọi người sững sờ. Quang cảnh tự nhiên ở Chartres đủ dễ chịu nhưng không đẹp mắt, và kiến trúc giúp bù đắp sự thiếu thốn kịch tính của tự nhiên bằng cách trở thành trụ sở của thiết chế thiêng liêng theo một phong cách bắt mắt. Nội thất của nhà thờ cũng đặc biệt. Nó lấy ý tưởng từng được triển khai ở Paris bởi một nhóm thợ xây làm việc cho tu viện trưởng Suger ở Saint-Denis. (Khu vực Saint-Denis hiện nay nổi tiếng vì có sân vận động Stade de France,

nơi Pháp giành cúp bóng đá thế giới năm 1998, và có thể dễ dàng đi tới bằng hệ thống tàu điện ngầm). Có giả thuyết cho rằng nó đã được thành lập ở nơi giám mục đầu tiên của Paris là Denis bước tới, mang theo cái đầu của mình sau khi bị hành hình vì đức tin vào ngọn đồi ở Montmartre - một sự bước tới đầy khí lực đối với một người ở vào hoàn cảnh của ông. Một lần nữa, nhà thờ ở đó có nền tảng cổ xưa, nhưng được trang hoàng rất phong phú và có địa vị cao vì là nơi chôn cất nhiều vị vua Pháp. Chính ở đây, người ta đã sáng chế ra cách sắp xếp vòm đá khiến một diện tích kính màu lớn có thể đặt lên đó. Chúng được chống đỡ từ bên ngoài bởi các thanh chống trên cao, tạo nên một vòng cung trong không trung, tì lên toà nhà để nâng đỡ nó. Bằng cách sử dụng những hệ chống đỡ này, nhiều phần xây có thể được loại bỏ khỏi tường nhưng không làm chúng yếu đi. Chúng được đẩy tới đỉnh điểm ở nhà thờ tại Bourges (Hình 8). Nhìn từ một vài góc, công trình như thể chẳng có gì ngoài các thanh chống, nhưng những gì xảy ra bên trong mới ngoạn mục, vì cả công trình tràn ngập ánh sáng đi vào qua các cửa sổ kính màu. Ở Bourges, hình ảnh kính màu đặc biệt rõ, những câu chuyện quen thuộc mà chúng kể có thể được nhận ra và theo dõi dễ như một cuốn truyện tranh với những ô

lời. Không gian bên trong cũng rộng vì có hai gian bên bao quanh công trình, một hàng cửa sổ đưa ánh sáng vào mỗi gian và một tập hợp cửa sổ khác soi sáng trực tiếp cho gian giữa của giáo đường. Những cửa sổ lớn theo chiều đứng cùng với những mảng mái nghiêng ở giữa xếp thành chồng để tạo ra một công trình cao vút. Nó thuyết phục một cách ngoạn mục đến nỗi khi nhìn vào, người ta quên mất rằng chính độ nghiêng tự nhiên của đá tạo ra những ụ đá vụn bên dưới. Ở đây, đá được tạo cảm giác như nhảy vào không trung và (khác thường hơn nữa là) ở yên đó. Điều cần nói là tại Bourges, chúng ta có một địa điểm hoàn toàn không có gì đặc biệt, trên nền đất khá phẳng, nhưng đã được biến thành đặc biệt chủ yếu bởi xây dựng. Và nhà thờ này đứng trong một truyền thống tạo ra những không gian ngập tràn ánh sáng vốn đã bắt đầu hai thế hệ trước ở Saint-Denis. Nhà thờ lớn ở đó là một công trình tinh tế và ngoạn mục, nhưng nó không lớn so với các nhà thờ lớn được xây sau này ở Paris (Notre Dame), Chartres, và Bourges, vì thế nếu nghiên cứu cẩn thận các công trình, chú ý tới thứ tự xuất hiện của chúng, chúng ta có thể thấy các ý tưởng hình thành như thế nào, với sự tự tin và táo bạo tăng lên ra sao. Một kiến trúc sư Hy Lạp cổ đại hẳn đã không thể quyết định xây dựng một thứ như

Bourges. Ngay từ đầu, nó đã là điều không thể tưởng tượng được vì các ý tưởng như vậy chưa có sẵn với người đó. Phải có nhiều cú nhảy của trí tưởng tượng, mỗi cú nhảy đều vĩ đại ở thời của nó như những gì xảy ra với phát minh tháp hình chóp. Và rồi sau đó, ngay cả nếu có được ý tưởng ấy, anh ta cũng không có khả năng hình dung làm thế nào xây dựng nó. Ngay cả nếu có thể làm được, anh ta cũng không có khả năng thuyết phục những người cùng thời tin mình và tài trợ cho nỗ lực của mình, vì điều này sẽ dẫn tới việc phải bỏ ra những khoản tiền lớn nhưng kết cục chỉ là đá đổ nát. Một công trình như nhà thờ lớn ở Bourges không thể ngày một ngày hai xảy ra theo ý thích bất chợt của một cá nhân, mà phải có một nền tảng văn hoá và kỹ thuật để những thứ như vậy được tưởng tượng ra và hiện thực hoá. Một điểm cần lưu ý khác là kiến trúc Gothic chưa bao giờ được hăng hái đón nhận ở miền nam. Có một nhà thờ cầu kỳ theo kiến trúc Gothic ở Milan, miền bắc Italia, nhưng nó biệt lập, và những nhà thờ có khung vòm và cửa cuốn nhọn ở miền nam Pháp và Italia có khuynh hướng không tiếp nhận ý tưởng trổ các cửa sổ lớn mà giữ lại những bức tường phẳng của kiến trúc Romanesque trước đó, thường sử dụng những mặt phẳng này cho các bức hoạ. Một lý do có thể là những không gian bị vây

quanh bởi quá nhiều kính sẽ quá nóng vào mùa hè. Bourges nằm xa nhất về phía nam trong số các nhà thờ lớn có nhiều kính.

Wieskirche, nhà nguyện cho người hành hương ở Bavaria, có niên đại trễ hơn, ở thế kỷ 18 (Hình 11). Nó thuộc một văn hoá kiến trúc khác, nhưng là một văn hoá tôn giáo tương tự như văn hoá tạo ra Chartres. Nhưng ở đây, giáo đoàn không được tạo thành từ những tu sĩ có học vấn cao, quan tâm tới việc thể hiện tính biểu trưng số học bí truyền trong kết cấu của toà nhà, mà là một tập hợp những người bình dân hơn. Nhà thờ được thành lập sau khi một nông dân chứng kiến phép mầu. Người đó tập hợp các mảnh của một bức tượng vỡ, dùng da để tạo nên các khớp linh hoạt, vì vậy bức tượng Chúa Jesus hoàn tất khá giống một con rối. Nó không phải một tác phẩm nghệ thuật tinh xảo, nhưng có hiệu quả như một tâm điểm cho sự sùng kính mộ đạo, và nó được đặt trên bàn thờ của một nhà thờ Baroque đẹp đẽ. Nó làm được nhiều điều tương tự như các nhà thờ Gothic, nhưng bằng phương tiện khác. Từ bên ngoài, công trình trông khá mộc mạc và đơn giản. Nó hầu như không được trang trí, ngoại trừ xung quanh cửa vào, và các cửa sổ trông như những lỗ cửa cứ thế đục thẳng trên tường. Nhìn bề ngoài, hiển nhiên nó không hẳn là một công trình bình thường vì là công

trình lớn nhất so với xung quanh, đặt giữa các cánh đồng, hầu như không có gì khác trong tầm mắt. Người ta có thể kỳ vọng rằng bên trong nó ít nhiều là một ngôi nhà thô sơ rộng lớn với đầy đủ các tiện nghi thích hợp. Người hành hương đã không được chuẩn bị để đón nhận kịch tính bên trong, vì nó được làm giống hệt kiến trúc ngông cuồng của những cung điện thời ấy. Có vàng và vô số đồ trang trí, những đám mây cuộn xoáy, những tác phẩm điêu khắc xếp nếp như thể bị cuốn bởi một luồng khí hướng lên. Mọi thứ được thiết kế như một tác phẩm liền mạch, thể hiện sự vận động và linh hoạt trong khi vẫn khá vững chắc và tĩnh tại. Hầu hết các hiệu ứng có được do vẽ bằng sơn khiến các cột trông như làm bằng cẩm thạch, và sơn cũng được quét lên các bề mặt phẳng để tạo hiệu ứng kiến trúc mở rộng vào không gian mộng tưởng, khiến những giới hạn của không gian đơn sơ trở nên khó xác định. Những cây cột chồng lên nhau, bên trên là những bức tượng mặc trang phục với dáng vẻ lập thể đầy ấn tượng, được hỗ trợ bởi những đám mây lập thể cũng ấn tượng không kém. Hình dạng thực tế của kiến trúc vây bọc được tính toán để kiểu sơn vẽ này có thể khả thi. Các mép trần uốn cong xuống nối với tường, vì vậy không có sự chia cắt rõ ràng giữa hai vùng để tạo ra một đường phân chia khiến cái nhìn tập trung



Hình 11. Wieskirche, Steinhausen, Bavaria, Đức (1745-1754); kiến trúc sư Dominikus Zimmerman (1681-1766). Nhà nguyện này đặt ở giữa những cánh đồng, bề ngoài khá mộc mạc, nhưng bên trong kịch tính ngoạn mục và mới nhìn có vẻ chỉ là những trang trí phù phiếm bằng thạch cao. Ấn tượng ban đầu che mất vô số thành tựu kỹ thuật và kỹ năng thể hiện. Công trình đánh dấu điểm cuối trong sự phát triển của một truyền thống lâu dài, đó là sử dụng những hiệu ứng

kiến trúc phong phú dựa trên một ý tưởng trang trí căn bản theo kiểu cổ điển, và đúng là có thể thấy các cột và đầu cột cổ điển giữa đống lộn xộn các trang trí. Tuy nhiên, hiệu ứng nói chung là nhằm tạo ấn tượng về một công trình đã vượt qua lực hấp dẫn, và thạch cao trông như được thổi bay tung bởi một luồng khí lớn, gây ra sự nhiễu loạn ở chi tiết và trôi dạt ở toàn thể. Ánh sáng đi vào công trình không chỉ từ các cửa sổ mà cả từ những nguồn vô hình nhưng vẫn gây ra hiệu ứng đèn chiếu. Tính chất sân khấu rõ ràng đã ảnh hưởng lên những quyết định thiết kế, từ vòm trần theo chủ nghĩa ảo giác đến thạch cao và gỗ được sơn vẽ để trông như cẩm thạch. Điều ấn tượng là mọi thứ có trong nhà thờ lúc đầu đều được điều chỉnh theo cùng phong cách, vì vậy bục, kệ giảng kinh và các ghế dài đều được tạo hình và chạm khắc theo cùng kiểu trang trí, trông sống động và hoa mỹ không kém gì công trình. Khi nhà nguyện đang được xây dựng, tu viện trưởng Laugier, khi ấy làm việc ở Nhà nguyện Hoàng gia tại Versailles - một công trình với nhiều tính chất tương tự như Wieskirche - đã xuất bản một tiểu luận nổi tiếng và có ảnh hưởng, kêu gọi sự trở lại với tính chất đơn giản nền tảng và bộc lộ kết cấu trong kiến trúc. Người ta có thể hiểu tại sao, nhưng đúng là không thứ gì khác sánh được với kịch tính mãnh liệt của tác phẩm Baroque tốt nhất, vì nó phụ thuộc vào những nhà bảo trợ giàu có - trong trường hợp này là triều đình và giáo hội, những người có nhu cầu tạo ra một khung cảnh vừa lộng lẫy vừa dùng được cho nghi lễ. Kiểu thiết kế của nó sau này còn được dùng trong những nhà hát của thế kỷ 19.

1 Nhà nguyện Versailles.

vào và tạo ra giới hạn cho căn phòng. Thay vì vậy, chúng ta không rõ mình đang phản ứng với không gian thực hay là với ảo giác. Ngay cả việc cố gắng nhận thức không gian, loại trừ các ảo giác cũng là điều khó khăn, và dĩ nhiên, cố gắng làm như thế cũng là bỏ lỡ ý tưởng chính. Mọi thứ ở đây được trình bày để thể hiện hiệu ứng kịch tính của nó, vì vậy mọi chi tiết được xem như một phần của tổng thể, không có chỗ cho những đồ đạc hay vật cố định chuẩn mực. Bục giảng kinh có vẻ trôi nổi trong không khí và lay động, ngay cả những ghế dài có tựa cũng được chạm khắc công phu để có dáng vẻ phù hợp với sự cao quý nói chung của quang cảnh. Nó là một tác phẩm nghệ thuật vây phủ toàn diện - từ tiếng Đức dành cho nó là *Gesamtkunstwerk*[1]. Có một mối quan tâm tương tự đến những thứ quý giá và việc giải vật chất hoá kiến trúc giống như ở thời Trung cổ, nhưng ở đây nó được theo đuổi trong một ngôn ngữ kiến trúc khác, với những phương tiện kỹ thuật khác. Đằng sau và bên dưới tất cả những trang trí vẫn có một ý tưởng về trật tự cổ điển - đâu đó có những cây cột và đầu cột La Mã tạo nên một quy tắc cơ bản, sau đó nó dường như được kéo căng ra, lay động, được trang trí bởi các dây hoa. Đó là một

[1] Một tác phẩm sử dụng nhiều hình thức nghệ thuật khác nhau.

phong cách kiến trúc hình thành ở các cung điện hoàng gia vào thế kỷ 17, và mang sự phô trương mà tầng lớp không phải quý tộc không thể sánh được vì chi phí xây dựng rất cao. Nó vẫn còn phổ biến ở tầng lớp nông dân, đại diện cho một hình thức quyến rũ thoát ly thực tế. Một lần nữa, chúng ta nên nhìn lại Dinh thự Brighton. Công trình này từng có thời thuộc về truyền thống xây dựng ngông cuồng quyến rũ của hoàng gia, nhưng giờ đây đã có một đối tượng khán giả bình dân, những người bị choáng ngợp trước những thứ ấy (Hình 3). Phong cách kiến trúc cụ thể tuy khác, nhưng động cơ tạo ra nó thì có những điểm tương tự, vì vậy một số phản ứng với nó cũng tương tự.

Cuộc sống, tự do và mưu cầu hạnh phúc

Ngôi nhà của Thomas Jefferson, Monticello, cũng đã trở thành một điểm viếng thăm theo kiểu hơi khác (Hình 12). Jefferson xây ngôi nhà để sống trong đó, và nó đáp ứng tốt mục đích ấy. Tuy nhiên, nó được viếng thăm không chỉ vì đó là một ngôi nhà đẹp, mà vì những điều khác mà Jefferson đã làm, như là viết bản Tuyên ngôn Độc lập của Hợp chúng quốc Hoa Kỳ. Ông có một sự nghiệp chính trị rạng rỡ, một trong những nhà sáng lập quan trọng nhất của nước

Mỹ. Nhưng ngôi nhà của ông không chỉ là ngôi nhà của một tổng thống. Ông còn là một người sở hữu đồn điền, và chính từ đây ông điều hành các bất động sản mà theo chuẩn mực châu Âu là rộng lớn và phồn thịnh. Jefferson du hành châu Âu và có hứng thú đặc biệt với kiến trúc. Ông không chỉ thiết kế nhóm công trình trung tâm ở Đại học Virginia (gần bãi cỏ lịch sử *The Lawn*) mà cả toà nhà Nghị viện bang Virginia, và đã



thuê một số người được đào tạo bài bản để tiến hành công việc. Những quyết định của ông về ngôi nhà nói lên nhiều điều về ông - ông quan tâm đến điều gì và hy vọng trở thành người như thế nào. Thứ nhất, đây không phải là một nơi ở phô trương và lãng phí. Nó lớn hơn nhiều ngôi nhà, nhưng không lớn theo tiêu chuẩn cấp nhà nước. Từ cách tiếp cận nói chung đến thiết kế và trang bị đồ đạc cho ngôi nhà, rõ ràng Jefferson không muốn biến nó thành một lâu đài xa hoa mà đang hướng đến một thứ gì đó vững chãi và chân phương nhưng vẫn tinh tế và thoải mái.

◂ Hình 12. Monticello, gần Charlottesville, Virginia (1796-1808); kiến trúc sư Thomas Jefferson (1743-1836). Thomas Jefferson được biết tới nhiều nhất như người viết Tuyên ngôn Độc lập của nước Mỹ năm 1776, kêu gọi cả đất nước hỗ trợ "cuộc sống, sự tự do và việc mưu cầu hạnh phúc". Ông trở thành tổng thống thứ ba của nước Mỹ (1801-1809). Ông xây một ngôi nhà ở Monticello (1770-1779), sau đó mở rộng và tu sửa nó (1797-1808), và nó đạt được danh tiếng ngôi nhà đẹp nhất nước Mỹ vào thời ấy. Nó có một vị trí uy nghi, trông ra một đồng bằng màu mỡ rộng lớn. Thành tựu của Jefferson càng đáng kinh ngạc hơn vì ông không được đào tạo bài bản mà lượm lặt kiến thức xây dựng khi du hành ở Mỹ và châu Âu, và thành quả kiến trúc của ông được định hình từ những gặp gỡ với các kiến trúc sư chuyên nghiệp nước ngoài, vì vậy, ông tiếp xúc với tư duy của tầng lớp ưu tú nghệ thuật mà những người cùng thời với ông ở quê nhà không có.

Nó cố ý tránh sự loè loẹt, và về phong cách kiến trúc, chúng ta có thể gọi nó là Tân cổ điển vì nó kết hợp với những nỗ lực hậu Baroque nhằm trở lại với những nền tảng của kiến trúc cổ điển. Ông không phải là người duy nhất làm điều này, nhưng trong trường hợp của Jefferson, tham vọng của ông là đặc biệt rõ rệt vì nó phản ánh nỗ lực suy nghĩ thấu đáo về nước Mỹ ngay từ những nguyên tắc đầu tiên: một quốc gia nên như thế nào, những quy tắc nào sẽ chi phối một xã hội lý tưởng. Bất động sản của ông có thể được nhìn nhận như một thế giới thu nhỏ của quốc gia mới, và ngôi nhà là trung tâm điều hành của bất động sản ấy.

Ngôi nhà có nhiều đặc điểm thú vị. Mọi thứ được nghĩ theo cách mới thay vì theo những cách thông thường và lâu đời. Bằng cách đặt tất cả các phòng chính trên một tầng duy nhất, ông không cần cầu thang trang trọng tốn không gian. Những bậc cấp dẫn lên phòng ngủ riêng trong nhà hẹp và kích thước hạn chế, nói lên tính chất vị lợi của chúng. Giường riêng của Jefferson được đặt ở một góc phòng thụt vào, một bên thông với phòng ngủ còn bên kia thông với thư viện. Về mặt văn hoá, sự sắp xếp chi tiết của căn nhà mang phong cách riêng, nhưng ấn tượng chung về ngôi nhà là tôn quý và thân thuộc. Lý do là vì Jefferson đã chọn ngôn ngữ

kiến trúc cổ điển, vì vậy đã tham dự vào một văn hoá có nguồn gốc từ Hy Lạp cổ. Ngôi nhà của Jefferson gợi âm hưởng của những công trình khác thuộc truyền thống phương Tây. Thiết kế của ông cho toà nhà Nghị viện bang Virginia là bản sao của Maison Carrée ở Nîmes, công trình được bảo tồn tốt nhất trong tất cả những ngôi đền La Mã (Hình 13). Công trình trung tâm ở The Lawn tại Đại học Virginia được phỏng theo một công trình La Mã có ý nghĩa khác là đền Pantheon ở Rome (Hình 14). Chúng ta có thể phân tích các nguồn gốc đã được kết hợp trong ngôi nhà này hoặc cứ thế chiêm ngưỡng, không cần biết quá rõ về nó. Nhưng dù không có kiến thức chi tiết và cụ thể, chúng ta sẽ hiểu rằng đây là một ngôi nhà thuộc về truyền thống của những công trình có địa vị cao mà chúng ta đã biết, bởi vậy có cảm giác quen thuộc và quyền uy thay vì đối đầu và thách thức. Công trình khẳng định những đòi hỏi của nó đối với quang cảnh nhưng không gây ra sự lo âu hay cảm xúc mạnh, mà theo một cách bình thản như thể nó là trung tâm quyền lực một cách tự nhiên và thích hợp. Vì hoạt động chính trị thực tiễn của người thiết kế ra nó mang tính cách mạng nên kiểu biểu đạt này không nên được xem là đương nhiên. Bằng cách mô tả ngôi nhà như vậy, tôi hy vọng đã làm rõ rằng nó có chỗ cho những lý giải khác. Nếu

tôi không thuộc về "văn minh phương Tây", rất có thể cái nhìn của tôi đã rất khác, đặc biệt nếu các tổ tiên của tôi trước đây từng sử dụng mảnh đất này và sống trên nó nhưng không tuyên bố sở hữu nó. Khi ấy, thay vì vẻ quyền uy và thân thuộc, nó sẽ có vẻ xa lạ và cao ngạo. Nếu tôi là hậu duệ của những nô lệ từng làm việc ở đồn điền này, tôi có thể thấy kiến trúc như một biểu tượng của sự đàn áp.

Một nền giáo dục truyền thống về nghệ thuật thường khắc sâu sự quen thuộc với những tuyệt tác đã được thừa nhận. Dù "thị hiếu có giáo dục" trong những vấn đề này có thể rất khác với "thị hiếu đại chúng", nhưng như thế không có



Hình 13. Maison Carrée ("Nhà vuông"), Nîmes, Pháp (1-10 thuộc Công nguyên); kiến trúc sư không rõ. Đây là một đền thờ khá điển hình ở trung tâm một đô thị La Mã tỉnh lẻ, được

đánh giá cao hơn nhiều ngôi đền La Mã tương tự, nhưng ở thời trước, nó chỉ có ý nghĩa địa phương. Giờ đây, nó quan trọng hơn thế vì hầu hết các đền La Mã đã hư hỏng, riêng ngôi đền này được bảo tồn tốt nhất nên đã có nhiều du khách ghé thăm và quan trọng trong việc tạo nên thẩm mỹ kiến trúc, chẳng hạn của những du khách lớn ở thế kỷ 18. Kiểu sắp đặt là điển hình cho một ngôi đền La Mã. Căn phòng duy nhất của không gian bên trong là nơi đặt tượng thờ, từ đây có thể nhìn thông qua cánh cửa mở ra bàn thờ bên ngoài, nơi sự cúng tế được tiến hành vào các ngày lễ cho công chúng chiêm ngưỡng. Căn phòng này (phòng thờ) được nâng lên khá cao so với mặt đường xung quanh - khoảng 4m - và người ta leo lên qua các bậc thang ở một đầu của công trình. Trên cùng của các bậc thang là một hàng cột được tạc theo khuôn mẫu, chống đỡ mái. Chúng có kiểu thức "Corinth"[1], đầu cột trang trí hình lá ô rô quy ước có phần phô trương. Đây là lựa chọn La Mã điển hình cho một công trình thanh thế, nhưng lại khác với một công trình La Mã ở chỗ các cột có đường rãnh - hầu hết các cột La Mã được dựng lên chỉ là những hình trụ, vì như thế tạc sẽ nhanh và dễ hơn là tạo rãnh thẳng đứng theo những kiểu mẫu được ngưỡng mộ của Hy Lạp. Xung quanh gần như toàn bộ công trình là các bức tường chống đỡ mái, và có những nửa cột trang trí, không có ý nghĩa chức năng nào ngoài duy trì nhịp điệu thị giác của kiểu đền Hy Lạp. Nhiều ngôi đền La Mã có mặt bên trống trơn, và chi phí bỏ ra cho việc tạc các hàng cột tạo nên một ấn tượng về sự kiêu xa và thanh thế của công trình.

---

1 Một trong ba thức cột cơ bản của kiến trúc Hy Lạp và La Mã cổ đại.

nghĩa là nó cần được thúc ép và tác động. Đối với những người đắm chìm trong một truyền thống, đáp ứng của họ sẽ là một đáp ứng tự phát và tự nhiên với công trình mà họ tiếp xúc, ngay cả nếu nó là một truyền thống đã được học từ sách vở thay vì được tiếp nhận từ cuộc sống hàng ngày. Trong một tình huống nhất định, việc thị hiếu có giáo dục hay thị hiếu bình dân chiếm ưu thế hơn liên quan đến chính trị và văn hoá hơn là đến đúng hay sai.

Công trình Monticello của Jefferson khiến chúng ta nhớ đến công trình nào trước đó trong



Hình 14. Đền Pantheon, Rome, Italia (118-125 thuộc Công nguyên); kiến trúc sư khuyết danh làm việc dưới sự chỉ đạo của Hoàng đế Hadrian. Pantheon không phải là một ngôi

đền La Mã điển hình, nhưng nó độc đáo về thiết kế dù dựa vào những mô hình truyền thống. Ví dụ, mặt trước không khác biệt về ý niệm, nhưng lớn hơn và nguy nga hơn một ngôi đền "bình thường". Giống như đền Parthenon (Hình 7), nó có tám cột ở mặt trước thay vì sáu như thông thường (kiểu nhà tám cột thay vì nhà sáu cột). Bản thân lối vào cũng được bọc sườn bởi hai hốc tường trước đây đặt tượng, và đáng chú ý là những cánh cửa đồng mở ra phần bên trong đến nay vẫn ở nguyên vị trí. Phần bên trong rất bất ngờ và bắt mắt: một không gian đỉnh tròn, trần ngăn kiểu ô rất đẹp, được soi sáng từ một lỗ tròn không che kín trên mái (*oculus*, "lỗ tròn đỉnh vòm"). Đỉnh vòm là một thắng lợi của thành tựu kỹ thuật La Mã, được xây bằng bê tông và bao phủ một phạm vi rộng. Trong hơn một ngàn năm, không đỉnh vòm nào được xây dựng lớn hơn công trình này, cho đến khi đỉnh vòm của Brunnelleschi ở nhà thờ lớn Florence được khởi công năm 1420. Ban đầu, mỗi ô trên trần đính một hình hoa hồng mạ vàng, khiến đỉnh vòm như một hình ảnh của thiên đường. Một điều khiến công trình này khác biệt đối với một ngôi đền là ở sự sắp đặt tỉ mỉ của phần bên trong, cho thấy các nghi lễ từng diễn ra ở đây đã tận dụng không gian nội thất nhiều hơn bình thường. Chính khía cạnh này của công trình khiến nó dễ được điều chỉnh sang chức năng một nhà thờ, và việc này đã xảy ra từ một thời điểm rất sớm, không lâu sau khi Đế chế La Mã chính thức tiếp nhận Kitô giáo, và nó lý giải cho tình trạng bảo tồn tuyệt vời của công trình. Các tấm ngói đồng mạ vàng một thời che phủ mái được đưa tới Constantinople ("Tân La Mã"), thủ phủ Kitô giáo ở phương Đông. Đó cũng là nơi các bảo vật tích tụ xung quanh kinh thành Byzantine trong quá trình vai trò của thành Rome cổ xưa phai mờ dần, cho đến khi thành phố không còn người ở thời Trung cổ.

truyền thống phương Tây? Nó là một ví dụ cổ điển về một *villa* (trang viên La Mã) trong một bố cục cảnh quan, phần sảnh nhô ra (*pavilion*) đối xứng có lối vào ở giữa đi qua những cây cột cổ điển. Chúng được xây dựng ở khắp Bắc Âu trong thế kỷ 18, và Jefferson tạo nên phương án thiết kế của chính mình ở Virginia. Những ví dụ mà ông đã nghiên cứu có lẽ hầu hết ở Italia và trong những cuốn sách. Hồi trẻ, Jefferson không đi đây đó nhiều, và ông học bằng cách đọc sách. Ông dùng sách tự học tiếng Italia, sở hữu một bản *Bốn cuốn sách kiến trúc* của Palladio ấn bản tiếng Italia, gọi nó là "Kinh Thánh" kiến trúc của mình. Ông cũng có những cuốn sách có minh hoạ khác về tác phẩm của các kiến trúc sư người Anh. Khi Hầu tước xứ Chastellux thăm Monticello năm 1782, ông ta nói nó không giống với bất kỳ ngôi nhà nào khác ở Mỹ, và "Ngài Jefferson là người Mỹ đầu tiên đã tham khảo mỹ thuật để biết nên che chắn khỏi thời tiết như thế nào". Nói cách khác, Jefferson nằm trong một truyền thống kiến trúc mà Chastellux thừa nhận là của chính mình, truyền thống của tầng lớp tinh hoa châu Âu.

Cần nói rõ rằng Jefferson đã chọn đi theo cảm nhận về thị hiếu và sự chuẩn mực trong tác phẩm của Palladio, suy nghĩ về công trình bằng cách tham khảo các ý tưởng về tỉ lệ và sự

cân bằng thay vì chất chồng những trang trí cầu kỳ dày đặc theo phong cách Baroque. Ngôi nhà có đặc trưng là sự đơn giản, có một không khí thanh bình, tương phản với sự kích động của một số không gian trong nhà theo phong cách Baroque (như nhà nguyện Wieskirche ở Hình 11 hay Dinh thự Brighton ở Hình 3, bình thường vốn không được xếp loại là Baroque, nhưng vì nó sử dụng tất cả những giải pháp tương tự, kết hợp giữa kiến trúc, điêu khắc và hội hoạ theo chủ nghĩa ảo giác, và có hiệu ứng rất tương tự nên tôi nghĩ rằng theo một cách nào đó nó là Baroque, dù chi tiết kiến trúc là một ý tưởng phương Tây của cung cách Trung Hoa). Monticello không được sao chép từ một công trình duy nhất của Italia hay của Anh, nhưng đã hấp thu ý tưởng khái quát của Palladio, và từ những nguyên lý nền tảng, Jefferson đã thiết kế một công trình khá nguyên bản, phù hợp với nhu cầu của chính ông, nhưng rõ ràng thuộc về truyền thống Palladio. Thực ra, đầu tiên là Jefferson thiết kế và xây dựng một ngôi nhà "Palladio kiểu Anh", rồi qua nhiều năm, sau khi ông đã đi đây đó (chủ yếu ở Pháp), nó đã được sửa lại với những nét tinh tế và tao nhã kiểu Pháp, chẳng hạn đỉnh vòm. Ông đã thấy bố cục này ở một ngôi nhà lớn ở Paris (Hôtel de Salm) và đã phỏng theo cho ngôi nhà của mình.

Palladio và *Bốn cuốn sách*

Truyền thống "Palladio kiểu Anh" là thế nào? Nó đã được truyền cảm hứng bởi Andrea Palladio, một kiến trúc sư người Italia thế kỷ 16, người không chỉ thiết kế các công trình mà còn viết về chúng. Năm 1570, ông xuất bản bốn "cuốn sách" được minh hoạ đẹp về kiến trúc, đưa vào bản khắc gỗ các phương án thiết kế của chính ông cho những công trình La Mã bất hủ. Chúng được trình bày không chỉ trong tình trạng điêu tàn mà còn được phục hồi dựa trên phỏng đoán của Palladio về diện mạo của chúng khi mới xây dựng. Bên cạnh những công trình lâu đời này, ông còn trình bày các tác phẩm đã được truyền ý tưởng bởi chúng và được thực thi bởi những kiến trúc sư hiện đại như Bramante và chính Palladio. Với việc tập hợp các công trình vừa mang tính khảo cổ vừa mang tính sáng tạo như thế, ông đã tạo ra một bản tóm tắt kiến thức có uy tín về kiến trúc La Mã cổ đại và những nguyên lý định hướng cho nó, bên cạnh đó là những thiết kế cho thấy các nguyên lý này và sự am hiểu tường tận của người xưa có thể được điều chỉnh như thế nào để sử dụng cho các công trình hiện đại, trong các nhà thờ và các trang viên gây ấn tượng sâu sắc. Khảo luận được viết ở giai đoạn cuối sự nghiệp của ông, và ông đã có

vô số kinh nghiệm khi nói về những việc ông đã làm. Ông là một kiến trúc sư thiết kế nhiều công trình, nhất là ở Vicenza và Venice. Venice hồi ấy rất thịnh vượng chủ yếu do giao thương sôi động với phương Đông. Thành Venice kiểm soát sự đi lại qua khu vực phía đông Địa Trung Hải, và đế chế của nó là một chuỗi các cảng có pháo đài và chiến luỹ, bảo vệ và duy trì việc buôn bán để hàng hoá có thể được đưa tới từ Constantinople và xa hơn mà không bị nạn cướp biển trên hành trình. Tầng lớp cai trị ở Venice sở hữu những lâu đài nằm dọc Kênh Lớn (Grand Canal) ở Venice, và cũng có những trang viên ở đất liền để đến nghỉ vào mùa hè. Các trang viên ít nhiều là những ngôi biệt thự miền quê, đóng vai trò bản doanh điều hành việc canh tác nông nghiệp, bao gồm những căn phòng trong một công trình duy nhất vừa phục vụ mục đích nông nghiệp (phần gác thượng giống như nhà kho) và chỗ định cư cho nông dân, người làm trong nông trang và đầy tớ trong nhà, và cho cả ông chủ, người sẽ có một dãy phòng lớn sang trọng. Palladio khéo léo thiết kế các công trình kết hợp tất cả những yếu tố này vào một bố cục thoải mái của các hình thức cổ điển, để toàn bộ khối thống nhất của một công trình tương đối lớn có vẻ trang nghiêm.

Một trong những trang viên nổi tiếng nhất của ông lại đi lạc với mô hình này. Villa Capra

gần Vicenza (Hình 15) nằm trên một đỉnh đồi thoai thoải, không phải là một nơi ở có đầy đủ mọi chức năng, bởi lẽ nó được thiết kế để sử dụng kết hợp với nhà chính của chủ nhân ở Vicenza. Mục đích chủ yếu là để giải trí, nó nằm gần thành phố. Điểm đặc biệt của nó so với các thiết kế của Palladio là có bốn mặt chính y hệt, mỗi mặt có một lối vào qua một cổng vòm cổ điển - một cổng có mái che kiểu portico với các bậc cấp đi lên và những cây cột kiểu La Mã. Bên trên không gian trung tâm có một đỉnh tròn, và khi các cánh cửa mở ra, người ta có thể nhìn ra vùng nông thôn ở cả bốn hướng, vì vậy nó như một sự mở rộng và hoàn thiện của ngọn đồi. Độ dốc của nền đất được tiếp nối nơi các bậc cấp, và từ bên trong, người ta có cảm giác đứng trên



một cái bục vững chãi được nâng lên so với nền đất, che chắn bởi một khung vòm trang hoàng. Monticello cũng được định vị trí theo cách tương tự trên một đỉnh đồi, với hai lối vào cũng qua các cổng portico với những cây cột kiểu La Mã.

◂Hình 15. Villa Capra, Vicenza, Italia (1569); kiến trúc sư Andrea Palladio (1505-1580). Palladio xuất bản một khảo luận có minh hoạ, trình bày những thiết kế của chính mình bên cạnh ý tưởng khôi phục một số tàn tích vĩ đại của thời cổ, chẳng hạn Pantheon (Hình 14). Ông làm việc ở Vicenza và Venice, thiết kế các trang viên và nhà thờ cho giới quý tộc Venice, những người có lâu đài ở Venice và trang trại ở đất liền trong vùng gọi là Veneto, vùng có thành phố Vicenza. Hầu hết các thiết kế trang viên của Palladio là cho những công trình đóng vai trò trụ sở điều hành một bất động sản nông nghiệp, vì vậy ít nhiều chúng là những ngôi nhà nông trang với vài căn phòng sang trọng như lâu đài để gia đình chủ nhân sử dụng khi họ đến đó vào các tháng hè. Villa Capra khác thường ở chỗ nó không được sử dụng theo cách như vậy mà được dựng lên như một nơi nghỉ ngơi cách không xa Vicenza, trên một ngọn đồi nhỏ và nhìn ra vùng nông thôn xung quanh với những quang cảnh khác nhau từ mọi hướng. Nó chưa bao giờ là một nơi ở chính, chỉ được sử dụng để nghỉ ngơi. Một trang viên điển hình kiểu Palladio sẽ có một cổng portico với những cây cột ở lối vào chính, nhưng công trình này đặc biệt trong các thiết kế của ông ở chỗ có bốn lối vào y hệt, nhìn ra quang cảnh nông thôn ở cả bốn hướng. Tại trung tâm của ngôi nhà có một phòng hình tròn, từ đó có thể tự do lưu chuyển ra các cổng portico và đi vào cảnh quan.

Ngọn đồi ở Virginia hơi cao hơn - "Monticello" nghĩa là *núi nhỏ* trong tiếng Italia - nhưng quan điểm định vị công trình trong cảnh quan thì tương tự. Ví dụ, Frank Lloyd Wright sẽ không bao giờ đặt công trình ở đỉnh một quả đồi, và ngay cả công trình Falling Water trông rất kịch tính khi nhìn từ dưới thác nước (Hình 10) cũng được giấu trong quang cảnh rừng, lối vào thì từ phía nền đất cao, vì vậy nó có vẻ hoà vào không gian xung quanh thay vì ngự trị. Chỉ khi nào người ở bên trong hoặc từ phía nền đất thấp nhìn lên, tính chất kịch tính không gian của công trình mới lộ ra.

Bốn cuốn sách của Palladio rất thiết thực trong tầm nhìn, được viết rõ ràng với ý đồ dành cho kiến trúc sư và khách hàng của họ hơn là cho độc giả uyên bác. Ở Anh, chúng được đón nhận bởi Inigo Jones vào thế kỷ 17. Ông đã tới Italia, bị phương pháp tư duy của Palladio thuyết phục và đã xây dựng một số công trình phi thường chịu ảnh hưởng của Palladio, chẳng hạn Queen's House (Dinh Nữ hoàng) ở Greenwich và Banqueting House (Nhà đại tiệc) ở Whitehall. Điều đáng chú ý nhất ở những công trình này là chúng được xây tại thời điểm mà những ông hoàng của lục địa châu Âu đang xây dựng các cung điện cầu kỳ ngày càng theo phong cách Baroque, trong khi ở Anh, thời kỳ hưng thịnh

nhất của kiến trúc Baroque vẫn còn ở tương lai, ví dụ mãi đến cuối thế kỷ 17, nhà thờ lớn St Paul do Sir Christopher Wren thiết kế mới được thai nghén, sau khi chế độ quân chủ được khôi phục[1], sự huy hoàng được đưa trở lại chương trình nghị sự và trận Đại hoả hoạn của London quét sạch mọi thứ. Kiến trúc của Inigo Jones sử dụng việc tạo khối đơn giản và quan tâm đến những tỉ lệ hài hoà mà Palladio đề cao. Bị lôi cuốn bởi những tỉ lệ cộng hưởng đẹp đẽ trong âm nhạc, Palladio thích những khối có tỉ lệ đơn giản giữa các kích thước, vì vậy một căn phòng sẽ có độ cao tuỳ theo chiều rộng và bằng hai lần bề ngang. Đây sẽ là hai hình lập phương, và chúng là các tỉ lệ cho Nhà đại tiệc Whitehall mà Jones xây cho vua Charles I, và Charles đã bị hành hình bên ngoài ngôi nhà này. Có những biểu hiện Baroque ở đây, ví dụ trần trang trí kiểu lượn sóng do Rubens thực hiện, nhưng khiếu thẩm mỹ nói chung là mộc mạc nếu so với kiểu trần của cung điện ở Versailles.

Những kiến trúc Palladio kiểu Anh

Những công trình của Jones theo ảnh hưởng của Palladio rất tách biệt và không điển hình

---

[1] Năm 1660.

ở thời của chúng. Khuynh hướng Palladio kiểu Anh gắn chặt hơn với thế kỷ 18, khi nó trở thành kiến trúc hiện đại thông thường cho thời kỳ ấy, và được đưa vào sự bảo trợ của Bá tước Burlington, người đã xây một nhà hóng mát nhỏ nhưng thiết kế cẩn thận kế bên nhà ở của mình ở Chiswick, phía tây London (Hình 16). Bá tước là người tôn sùng Palladio, thu thập các bản vẽ của ông và xem mình cùng với ông bạn thân William Kent như những phán quan của thị hiếu kiến trúc. Salon[1] nghệ thuật ở Chiswick được chủ trì bởi phu nhân Burlington, người duy



[1] Nơi họp mặt của giới thượng lưu yêu thích nghệ thuật (ở nhà một nhân vật nổi danh).

nhất thực sự sống trong trang viên, và chắc chắn là người quan trọng trong việc đảm bảo nơi ấy có một bầu không khí thích hợp để các ý tưởng được trao đổi thoải mái. Trang viên ấy trở thành trung tâm sáng tạo nghệ thuật, và điều này lý giải phần nào ảnh hưởng lớn của công trình. Không có ảnh hưởng này, rất có thể kiến trúc

◄Hình 16. Chiswick Villa, London, Anh (1725); Bá tước Burlington (1694-1753). Bá tước Burlington có một lâu đài thuộc thời vua James I ở phía tây London, và ông là một kiến trúc sư nghiệp dư say mê, một người tôn sùng Palladio và thu thập những bản vẽ của Palladio. Công trình trong hình được xây cạnh ngôi nhà lớn của ông và là một tác phẩm kiến trúc được sử dụng làm nơi tu họp giải trí, nhất là cho các nghệ sĩ, trong đó một số người được Burlington bảo trợ. Do vậy, nó có một ảnh hưởng lớn hơn nhiều so với vẻ ngoài của nó. Phu nhân Burlington có phòng ngủ ở đây, là người duy nhất thực sự sống trong toà nhà này. Toà nhà được sử dụng như một khu phụ của ngôi nhà chính (đã bị hư hỏng), và bà có một ảnh hưởng quan trọng đối với không gian bên trong. Một nhân vật quan trọng khác là William Kent (1685-1748), sống như một thành viên trong nhà, chịu trách nhiệm thiết kế nhiều nội thất và vườn. Khi thiết kế trang viên, Burlington chủ yếu lấy cảm hứng từ Villa Capra của Palladio (Hình 15) và Rocca Pisani ở Lonigo (1576), một công trình do học trò của Palladio là Vincenzo Scamozi (1552-1616) thiết kế phỏng theo Palladio bằng cách giảm số cổng portico chỉ còn một và biến phòng hình tròn ở trung tâm thành một *salone* bát giác. Burlington làm theo những điều chỉnh này.

Baroque ở Anh đã hưng thịnh lâu như ở Pháp và Đức. Có thể là khi Jefferson sống tách biệt ở Virginia và học hỏi từ sách, ông đã tiếp nhận các ý tưởng của Palladio, nhưng trong chuyến viếng thăm của Chastellux, hầu tước đã coi ông chỉ là người theo chủ nghĩa cá nhân lập dị hơn là một người có khiếu thẩm mỹ. Dòng chảy của thị hiếu thay đổi không thể được phát sinh hoàn toàn bởi một nhóm nhỏ - chắc chắn có những thính giả đón nhận, sẵn sàng lắng nghe các ý tưởng từ nhóm Burlington - tuy nhiên trang viên ấy đã có một tầm quan trọng trong lịch sử kiến trúc lớn hơn nhiều so với ấn tượng từ kích thước nhỏ bé của nó. Bên cạnh công trình kiến trúc và ảnh hưởng từ salon của phu nhân Burlington, kiến trúc sư Colen Campbell cũng đã đạt được những mục đích tương tự với tác phẩm đồ sộ uyên thâm *Vitruvius Britannicus*, một ấn phẩm ba tập minh hoạ những công trình kiến trúc mà Campbell vổ vũ - tất cả đều theo phong cách cổ điển, một số là thiết kế của bản thân Campbell, một số được ông thực hiện theo hợp đồng, một số là những ý tưởng viển vông. Khi Burlington trở về sau những chuyến đi và muốn tu bổ ngôi nhà của mình ở Piccadilly, ông đã thuê James Gibbs thiết kế theo kiểu Italia, một phong cách rõ ràng thích hợp với Burlington. Tuy nhiên, Gibbs bị Campbell thay thế vì Campbell thuyết phục

Burlington rằng mình mới là kiến trúc sư theo phong cách Palladio chân chính và được đào tạo bài bản hơn. (Tình cờ là công trình này ở cùng địa điểm nhưng không phải là cùng công trình hiện được gọi là Burlington House ở Piccadilly, trụ sở của Viện Nghệ thuật Hoàng gia). Những ấn phẩm của Campbell giúp xác lập và truyền bá ý tưởng về những công trình đơn giản có tỉ lệ cân xứng, xem như hình mẫu cho sự tuyệt hảo, tương phản hoàn toàn với tính chất lai căng tồi tệ của phong cách Baroque. Đối với ông, Baroque là kiểu kiến trúc quá nặng trang trí khiến người xem xao nhãng khỏi thực tế rằng nó bỏ qua những nguyên lý nền tảng.

Trang viên của Burlington ở Chiswick đã xác lập quan điểm kiến trúc thời thượng, và nó chi phối quan niệm của chúng ta về kiến trúc thế kỷ 18. Nó đã có ý nghĩa gì đối với Burlington và những người cùng thời với ông? Nhân đây cần lưu ý rằng chỉ những tầng lớp giàu có nhất trong xã hội mới có phong cách thời thượng trong kiến trúc. Xây nhà luôn là việc tốn kém; chỉ những người giàu mới làm những ngôi nhà được thiết kế cẩn thận và trang trí đẹp, bằng đá điêu khắc và mài nhẵn. Đây là những người có gia nhân hỗ trợ công việc trong nhà. Hầu hết mọi người không quan tâm nhiều tới việc sống trong một ngôi nhà thời thượng, mà sẽ

hài lòng với một nơi ở vững chãi. Vì vậy để hiểu công trình có ý nghĩa gì với người thiết kế ra nó, chúng ta không tránh khỏi phải xem xét từ một góc nhìn cụ thể, và có thể gọi góc nhìn ấy là chủ nghĩa tinh hoa vì nó luôn luôn trong tầm tay của những người không phải lo kiếm tiền để đáp ứng các nhu cầu cơ bản. Đối với dân lao động, sự đam mê nghệ thuật dẫn tới việc sản sinh ra kiểu mẫu lãng mạn của các nghệ sĩ thiếu thốn, những người tìm đường vào văn hoá tinh hoa nhưng không có phương tiện để đảm bảo một mức độ thoải mái hợp lý. Ở nước Anh thế kỷ 18, người có tài nhưng không có phương tiện riêng xoay xở bằng cách tìm nhà bảo trợ, riêng trường hợp phụ nữ thì không nên tìm nhà bảo trợ là đàn ông giàu có, và ít có phụ nữ khẳng định bản thân như một nghệ sĩ ngoại trừ trong nghề diễn viên, một nghề nghiệp hiếm khi được nhìn nhận với sự tôn trọng hoàn toàn. William Kent có được sự bảo trợ trọng vọng của Bá tước Burlington và trở thành một thành viên thân thiết của gia đình. Colen Campbell có thu nhập tốt từ việc hành nghề kiến trúc phát đạt và không cần phụ thuộc vào bá tước. Vì vậy, những loại dự án mà hai người có thể tham gia là rất khác, vì Campbell cần để tâm tới chuyện làm ăn, trong khi Kent được tự do thử nghiệm hơn, không lệ thuộc vào việc thu hút hợp đồng mà chỉ

vào thiện ý của người bảo trợ. Công trình thời thượng dù có hình thức ra sao cũng có ý nghĩa của nó, bởi nó tự động ghi dấu người sở hữu nó như thành viên của tầng lớp tinh hoa xã hội. Có thể nói đây là điều quan trọng nhất ở công trình, và là lý do chính để người ta muốn xây nó. Tuy nhiên, đối với một người như Bá tước Burlington, vốn đã hoàn toàn yên tâm thuộc về tầng lớp cao nhất của xã hội, việc có hay không có một trang viên thời thượng cũng không phải là ý tưởng chính. Đối với ông, sự việc xảy ra theo hướng ngược lại: ông ban địa vị xã hội cho kiến trúc bằng cách hứng thú với nó.

Thành tựu nghệ thuật xảy ra theo những cơ chế hoàn toàn khác, và chỉ có thể được đạt tới bằng cách tích luỹ sự quen thuộc với văn hoá và phát triển kỹ năng. Các công trình thường có được ý nghĩa bằng cách khéo léo ám chỉ những công trình trước đó - những nguyên mẫu được ngưỡng mộ như chúng ta đã thấy. Ở trang viên của Burlington, chúng ta thấy một hình mẫu của Villa Capra cũng như một trang viên do học trò của Palladio là Scamozi thiết kế, Rocca Pisani gần Lonigo. Công trình được đăng trong cuốn sách của Scamozi năm 1615, *Ý tưởng cho một kiến trúc phổ quát* (*L'idea della architettura universale*). Colen Campbell đã xây dựng một phiên bản của Villa Capra là lâu đài Mereworth

(1722-1725), và trang viên ở Chiswick có sự thay đổi từ mặt tiền này sang mặt tiền khác thay vì tất cả y hệt. Tuy nhiên, tất cả những yếu tố trong công trình đã có tiền lệ ở Palladio hoặc Scamozi, do vậy nó thật sự mang phong cách Italia. Tại sao đó lại là điều hay? Vì thời ấy, tầng lớp quý tộc nhỏ ở Anh biết rằng Italia là cái nôi của nghệ thuật và văn hoá, do vậy ai có điều kiện đều tới đó. Một trong những thành tựu giáo dục quan trọng khiến một người có được vị thế xã hội và dễ kết giao với những người thanh lịch là Grand Tour, sự đi đó đây để mở rộng hiểu biết, thường là tới Pháp và Italia, được thực hiện ở một độ tuổi dễ bị tác động và thông qua con đường giáo dục. Những người đi đó đây hoành tráng nhất sẽ mang theo một đoàn gia nhân và gia sư, nhưng họ cũng gặp các nghệ sĩ và học giả địa phương ở những nơi họ ghé thăm. Burlington đã gặp Kent khi ông đang ngao du ở Italia. Chuyến đi có thể mất nhiều năm - mấu chốt là hấp thu văn hoá chứ không phải đi được một quãng đường dài. Qua đó, những người trẻ tuổi với nền giáo dục thấm đẫm văn học Latin có thể học cách nhận thức giá trị của những tàn tích La Mã, sự huy hoàng của nghệ thuật Italia và vẻ đẹp của vùng nông thôn Italia. Đó cũng là một phần quan trọng của kinh nghiệm trưởng thành, và việc xa nhà khiến họ cảm thấy được

giải phóng. Họ có dịp trải nghiệm những phiêu lưu lãng mạn mà không sợ phải sống với hậu quả, và họ trở về với những câu chuyện về ứng xử tự do và thoải mái của phụ nữ Italia. Trở lại Anh, họ sẽ tìm một nghề nghiệp hoặc tham gia điều hành bất động sản ruộng đất của gia đình, và những trách nhiệm của người trưởng thành bắt đầu đổ vào. Vì thế, tình yêu dành cho kiến trúc Italia là một phần trong sự liên hệ tới những ý tưởng thú vị về tuổi trẻ, tự do, khí hậu dễ chịu, lối sống vô tư lự. Bên cạnh đó, họ cũng đã chuyên tâm nghiên cứu trên đường đi, thâm nhập vào xã hội thượng lưu của các địa phương trong hành trình, vì vậy khi trở về, họ là những con người thanh lịch, mang theo mình một hoài niệm về đất nước Italia và kiến trúc cổ. Khía cạnh này của kiến trúc chạm đến những ký ức và trải nghiệm cá nhân. Nó không thể được xác định rạch ròi rồi hệ thống hoá, nhưng chắc chắn tồn tại như một cảm xúc tự phát. Những quy tắc do các kiến trúc sư như James Gibbs và Colen Campbell đặt ra sẽ tạo ra thứ kiến trúc mang dáng vẻ La Mã thích hợp, khơi gợi cảm xúc uỷ mị ở những người của tầng lớp bảo trợ, ngay cả khi bản thân các kiến trúc sư không có những cảm xúc ấy.

Hồi sinh La Mã

Gần như toàn bộ câu chuyện của kiến trúc phương Tây đẳng cấp cao là về những nỗ lực phục hồi và có lại vẻ tráng lệ của thế giới cổ đại, chủ yếu là La Mã xưa, thứ đã để lại một số tàn tích kỳ vĩ. Kỳ vĩ nhất trong số ấy là đền Pantheon (Hình 14), ngôi đền có đỉnh vòm vĩ đại do Hoàng đế Hadrian xây dựng, về sau được biến thành một nhà thờ trong kỷ nguyên Kitô giáo hậu Constantine. Palladio đã xuất bản những bản khắc gỗ đền Pantheon ở dạng mặt bằng và mặt cắt, còn Brunnelleschi nghe nói đã nghiên cứu nó cũng như những tàn tích La Mã khác khi ông tính toán xây dựng đỉnh vòm lớn của nhà thờ ở Florence năm 1420. Chúng ta biết rõ rằng các kiến trúc sư thời Phục hưng đã tự đặt cho mình thách thức là cạnh tranh với công trình của người xưa, nhưng cũng có nhiều công trình Trung cổ với ý tưởng tương tự, dù có lẽ với những ví dụ có sẵn khác. Điều này đặc biệt rõ ràng trong những nhà thờ Trung cổ được gọi là "Romanesque" vì chúng học hỏi từ những ví dụ La Mã. Chẳng hạn, nhà thờ lớn St Lazare ở Autun, vùng Burgundy theo kiến trúc Romanesque, có một hàng cửa cuốn chạy dọc theo gian giữa của giáo đường, dẫn tới các gian bên, trong khi ở phía trên có một hàng

cửa cuốn nhỏ hơn, đóng vai trò như cửa sổ (cửa mái) đưa ánh sáng vào không gian. Kiểu thiết kế cửa cuốn nhỏ bên trên cửa cuốn lớn cũng được thấy ở những cổng La Mã còn sót lại của thành phố nhưng ở quy mô khá nhỏ so với nhà thờ lớn. Quy mô này cho thấy có lẽ nó là tàn tích của một ngôi đền La Mã khác thường - một khối gạch và bê tông mọc cao lên trên một cánh đồng trũng ngay bên ngoài thành phố. Lớp phủ bề mặt của nó đã mất từ lâu, vì thế nó là một hình thù vô duyên của gạch đá vụn, nhưng vẫn lớn lao một cách uy nghi. Nếu kết hợp quy mô của ngôi đền với sự tinh xảo hoàn thiện của những cánh cổng, chúng ta có một kiểu mẫu dễ dàng điều chỉnh thành một nhà thờ lớn. Gian giữa ở đó được xây dạng vòm, một ý tưởng sao chép từ những công trình La Mã như Pantheon và từ những tổ hợp nhà tắm lớn do các hoàng đế sau này xây dựng. Vào thế kỷ 16, Michelangelo sửa lại không gian xây vòm của Nhà tắm Diocletian ở Rome thành nhà thờ Santa Maria degli Angeli, và từ thế kỷ 11, những nhà thờ mới đã được xây với khung vòm ở Burgundy, khởi đầu là nhà thờ St. Philibert ở Tournus (khoảng năm 950-1120). Những nhà thờ theo kiến trúc Romanesque ở Burgundy trông về tu viện lớn ở Cluny như trung tâm quyền lực của chúng, và nó đã tận dụng những

cửa cuốn nhọn chạy dọc gian giữa giáo đường. Những cửa cuốn nhọn này xuất hiện bất thường ở Autun, cả trong gian giữa lẫn khung vòm bên trên - ở Burgundy, các cửa cuốn nhọn không nhất thiết chỉ ra rằng công trình có kiểu kiến trúc Gothic.

Những cấu trúc kỹ thuật lớn được chúng ta xem là đặc trưng La Mã. Cấu trúc kỹ thuật bao gồm đường đi, đường dẫn nước, những kết cấu quân sự như Bức tường Hadrian chạy dọc đảo Britanica từ bờ biển bên này sang bờ biển bên kia. Quy mô hoạt động của chúng vô cùng to lớn, đặc biệt nếu được đánh giá trên cơ sở những nguồn lực hồi chúng được xây - không có phương tiện liên lạc điện tử, không có thiết bị đào đất nào lớn hơn cuốc và xẻng, chỉ có một số lượng người đông đảo làm việc theo các nhóm có kỷ luật cao. Nhiều công trình trong số ấy được xem là vị lợi, chỉ cần làm việc hiệu quả chứ không cần có giá trị nghệ thuật. Ví dụ, Pont du Gard (cầu sông Gard) gần Nîmes là một đường dẫn nước kỳ diệu, chạy ngang qua một lưu vực sông có sườn dốc (dưới nó là sông Gard). Cầu được xây dựng từ những khối đá lớn ở dạng "thô". Những trụ chống tạm thời bằng gỗ được sử dụng trong quá trình tạo ra các nhịp cuốn của cầu, nhưng khi các nhịp cuốn đã xong, trụ chống được gỡ đi và các nhịp cầu tự chống đỡ chúng và nhiều

thứ khác bên cạnh. Một số khối đá nhô ra làm chỗ tựa cho những trụ gỗ chống tạm thời, và khi cây cầu hoàn thành, những phần nhô ra này được để như vậy và vẫn còn tới ngày nay. Cây cầu nằm sâu trong vùng nông thôn - ngày nay nó được ghé thăm vì chính nó và vì người ta thích tắm trong dòng sông ở đó, không phải vì nó gần với trung tâm đô thị. Hồi còn mới, chắc chắn nó đã khiến vài du khách ít ỏi ghé thăm ngạc nhiên và sửng sốt, nhưng có lẽ người ta tham quan nó như ngày nay chúng ta tới xem một con đập mới, một quang cảnh thay vì một thành tựu nghệ thuật. Nếu nằm ở trung tâm đô thị, chắc chắn nó đã được đối xử một cách trân trọng hơn. Ngược lại, những nhà tắm do hoàng đế xây ở Rome và đền Pantheon lại được trang trí rất đẹp và hoàn thiện. Những cấu trúc kỹ thuật cơ bản được phủ các phiến cẩm thạch, với hoạ tiết tạc và khảm. Công việc trang trí nhằm cho thấy công trình có địa vị cao và bắt nguồn từ những ngôi đền do người Hy Lạp xây dựng. Điều này thể hiện rất rõ ở một công trình như Maison Carrée tại Nîmes (Hình 13) mà từ diện mạo có thể thấy ngay là giống đền Parthenon (Hình 7), nhưng cũng có những khác biệt, và chúng không chỉ có ở những ngôi đền riêng lẻ này. Chúng còn xuất hiện ở nhóm các đền mà mỗi ngôi đền riêng lẻ này là một đại diện. Ví dụ, đền Hy Lạp

có các cột bao quanh, ở trên một nền cao có ba bậc đi lên từ mọi hướng (các bậc khá lớn, được tính toán vì hiệu ứng thị giác hơn là tiện cho bước chân - có một dốc đá thoai thoải ở cuối công trình kế bên lối vào). Ngược lại, đền La Mã chỉ có cột ở mặt trước, chỉ có một lối đi bậc cấp ở đằng trước (và những bậc này được thiết kế để bước lên). Lý do là vì đền La Mã phát triển từ một kiểu đền trước đó gọi là Etruscan. Đây cũng là tên gọi được kiến trúc sư La Mã Vitruvius sử dụng trong chuyên luận kiến trúc của ông (*Mười cuốn sách kiến trúc*) (Hình 17). Tên gọi này gợi nhớ những ngày xa xưa của Rome, khi khu dân cư ấy còn là một đô thị tỉnh lẻ ở Etruria.



Những phương tiện để nó phát triển tham vọng của mình đã không còn, nhưng tầm quan trọng của nó tăng lên và nó đã tự khẳng định mình như thủ đô của Etruria trước khi thôn tính các khu vực xung quanh - đầu tiên là những khu vực trong tầm tay, sau đó là hầu hết các vùng đất còn lại quanh Địa Trung Hải và một số nơi xa hơn. Theo Vitruvius, kiểu đền Etruscan được xây dựng trên một nền đá cao, có các cột gỗ tạo

◀**Hình 17.** Mô hình đền Juno Sospita, Lanuvium. Theo Vitruvius (thế kỷ 5 trước Công nguyên), đây là một ngôi đền kiểu Etruscan. Hình ảnh minh hoạ là mô hình do Vitruvius cung cấp trong phần 7, cuốn thứ tư của *Mười cuốn sách kiến trúc*. Do vậy, nó là ý tưởng của một kiến trúc sư La Mã về kiểu đền La Mã cổ, trước thời đại đế chế. Những bức tường của phòng thờ được làm bằng gạch bùn phơi khô ngoài nắng, dễ bị hư hại bởi nước. Vì vậy công trình được đặt trên một nền đá cao để giữ các bức tường không tiếp xúc với nước mặt đất. Các cột bằng gỗ, và công trình không lớn theo tiêu chuẩn sau này, khoảng cách giữa các cột xa hơn khoảng cách đặc trưng sau này. Các công trình sau này được làm bằng đá, cần những tỉ lệ vững chắc hơn vì dù rất kiên cố đối với áp lực hướng xuống, nó có thể đổ vỡ dễ dàng nếu bị đẩy theo chiều ngang hoặc bị uốn cong. Mái được làm nhô rộng ra, cũng là để bảo vệ các bức tường khỏi nước - lần này là nước mưa. Phòng thờ có ba cột, được sắp xếp dọc theo bục thờ. Đây là kiểu đền mà người La Mã xây trước khi họ bắt chước cách xây dựng và đặc điểm nghệ thuật của người Hy Lạp để tạo ra những công trình bất hủ.

thành một mái hiên nhỏ ở mặt trước. Tường được làm bằng gạch phơi khô ngoài nắng, bị mềm đi khi tiếp xúc với nước và có thể bị vữa ra. Vì thế nền đá giữ chúng cao hơn mặt đất, còn mái được làm nhô ra. Các cột cách xa nhau hơn đền Hy Lạp (xa hơn một cách cân xứng) vì cả cột lẫn kèo vắt qua chúng đều là gỗ. Những ngôi đền này có kích thước khá nhỏ, gỗ và gạch đều dễ hư hoại, trong khi các ngôi đền Hy Lạp đã có kích thước to lớn và xây bằng đá ở thời điểm người La Mã tiếp xúc với chúng. Không chỉ thế, chúng còn hình thành một phương thức điêu khắc cột và kèo được hệ thống hoá chính xác. Phương thức ấy phát triển qua một thời gian dài và trở thành một hệ thống tỉ lệ và cân chỉnh khắt khe, ví dụ các cột phải được tạo kiểu với những đường rãnh (đường khía) cắt tại chỗ để không bị ảnh hưởng do vận chuyển, cột và đường rãnh được vuốt thon để đầu cột nhỏ hơn chân cột. Điều mới nhìn không dễ thấy ngay là sự vuốt thon không theo một đường thẳng hoàn toàn mà hơi cong so với đường vuốt thẳng. Chỗ cong này (gọi là "đường gờ dọc cột") được thực hiện cẩn thận, mục đích là khiến các cột trông ổn thoả khi quan sát trên thực địa - không có nó, các cột trông có vẻ hơi hẹp lại ở đoạn giữa. Có thể thấy người Hy Lạp dành rất nhiều sự quan tâm cho những ngôi đền của họ, hoặc ít nhất cho những ngôi

đền quan trọng như Parthenon, một công trình được trang trí cẩn trọng bằng điêu khắc tinh xảo. Trong đền không chỉ có tượng thờ đúc bằng đồng phủ vàng và ngà như truyền thống. Tượng do Phidias chế tác, người cũng chịu trách nhiệm đúc bức tượng trứ danh Zeus ở Olympia (một trong những "kỳ quan" của thế giới cổ đại cùng với các kim tự tháp). Những bức tượng này giờ đây không còn, nhưng hầu hết các điêu khắc đá hoa trang trí cho Parthenon vẫn còn (nhiều cái hiện ở Bảo tàng Anh và được biết đến với tên gọi Elgin Marbles[1]). Đó là một công trình có uy tín lớn, gây ấn tượng với người La Mã, và họ đã tiếp nhận ngôn ngữ kiến trúc Hy Lạp, đơn giản hoá nó và áp dụng vào các công trình do họ xây dựng ở khắp đế quốc rộng lớn của họ, khiến ngôn ngữ cổ điển này trở thành hệ thống được sử dụng rộng rãi nhất cho việc trang trí các công trình ở châu Âu, Bắc Mỹ và Trung Đông.

Vì vậy, trở lại Maison Carrée ở Nîmes (Hình 13), ngôi đền được bảo tồn tốt nhất trong các đền La Mã điển hình, chúng ta có thể thấy một ký ức văn hoá của ngôi đền Etruscan cổ, được phủ lên bằng kiến trúc cầu kỳ của đền Hy Lạp. Ở một đầu của nền cao có căn phòng khép kín làm

---

1 Tuyển tập các điêu khắc đá Hy Lạp cổ điển và các mảnh kiến trúc do Phidias chế tác.

nơi đặt tượng thờ, từ đây có thể nhìn qua cửa ra bàn thờ công cộng, nơi thực hiện các cúng tế. Tuy nhiên, phần ngoài bức tường của căn phòng này (gọi là "phòng thờ") lại được chạm khắc để nhắc ta nhớ về hàng cột chạy bao quanh một ngôi đền Hy Lạp.

Ký ức

Các công trình có thể mang theo chúng những ký ức văn hoá của kiến trúc quá khứ, và khi có nhu cầu tạo cho một công trình một ấn tượng chuẩn mực hay uy quyền, một trong những cách thường được sử dụng nhất trong văn hoá phương Tây là làm cho công trình gợi nhớ những khía cạnh của kiến trúc quá khứ, thường là quá khứ xa xưa. Vì có sự liên tục trong công cuộc này nên một công trình như Monticello, dù được xây ở một địa điểm xa xôi với kiến thức thu được từ một số lượng sách vở hạn chế, vẫn có thể đồng điệu với cả một truyền thống xây dựng bắt nguồn từ thời cổ đại. Mỗi khi ngôn ngữ cổ điển của kiến trúc được làm sống lại, một vài khía cạnh nào đó của nó lại hiện diện như những khía cạnh cốt yếu, vì vậy nó đã được tái diễn giải theo rất nhiều cách khác nhau, đã mang những ý nghĩa khác nhau - một số hoàn toàn không tương thích. Ví dụ, Albert Speer đã sử

dụng một phương án thiết kế của chủ nghĩa cổ điển cho các dự án của Đức quốc xã ở Berlin, và chúng ta thấy chủ nghĩa cổ điển đó mang dáng vẻ chuyên chế và đàn áp, nhưng chủ nghĩa cổ điển của Jefferson ở Đại học Virginia lại có vẻ ôn hoà, biểu đạt sự tự do và lạc quan. Chủ nghĩa cổ điển của Hy Lạp cổ đại thường được trình bày như một biểu tượng cho dân chủ, vì ý tưởng dân chủ được phát minh ở Athens; nhưng khi được La Mã sử dụng, nó đã biểu đạt một kiểu trật tự khác, và trở thành một thứ giống như chương trình "nhận dạng thương hiệu tập đoàn" của một công ty đa quốc gia. Đôi lúc có những phát ngôn rằng chủ nghĩa cổ điển đã thoát khỏi những thất thường của thời gian và văn hoá, nói lên một tập hợp các hình thức có giá trị vĩnh cửu. Đây là một sai lầm, vì các hình thức ít nhiều vẫn tương tự, nhưng ý nghĩa của chúng đã thay đổi rất lớn qua các thế kỷ, vì vậy ý đồ xây dựng theo kiểu cổ điển vào thế kỷ 5 trước Công nguyên khác rất nhiều với ý đồ xây dựng vào thế kỷ 3 thuộc Công nguyên, và càng khác nữa vào thế kỷ 16. Chúng ta luôn nhìn nhận các công trình dựa trên một nền tảng là những công trình đã thấy trước đây, và điều này ảnh hưởng đến cảm giác của chúng ta về công trình - hay nói cách khác, chúng ta để ý những khía cạnh khác nhau của chúng. Hình thức của công trình có thể ít

nhiều như cũ, nhưng từ thời đại này qua thời đại khác, văn hoá này qua văn hoá khác, thậm chí từ người này sang người khác, chúng ta sẽ thấy chúng như những kiến trúc khác nhau, tuỳ vào kinh nghiệm trước đó của chúng ta là gì và chúng ta biết gì.





Các công trình trở nên vĩ đại như thế nào?

Một số công trình là đặc biệt

Một số công trình quan trọng hơn những công trình khác. Ví dụ, thật khó mà tưởng tượng việc viết một cuốn sách về kiến trúc Hy Lạp cổ nhưng không đề cập tới đền Parthenon (Hình 7). Ngược lại, đền Aphrodite trên đảo Kythera có thể được bỏ qua nhưng không làm nghiên cứu trở nên không đầy đủ. Nó là một ngôi đền quan trọng vào thời của nó, nhưng những tàn tích giờ đây không còn thấy nữa. Thực tế, những ngôi đền Hy Lạp cổ chân thực còn sót lại là đủ hiếm để có thể đề cập tất cả trong phạm vi một cuốn sách, hoặc ít nhất tất cả những ngôi đền mà sự khai quật đã khôi phục ấn tượng về một công

trình to lớn tại địa điểm đó. Trong thế giới cổ đại có nhiều đền hơn, một số có lẽ bằng những vật liệu dễ hư hại và đã biến mất không để lại dấu vết. Thời gian trôi qua đã làm con số giảm xuống một lượng có thể quản lý được. Có những thời điểm và địa điểm mà những gì sót lại còn ít hơn. Ví dụ, ở nước Anh thời Anglo-Saxon (từ khi người La Mã đi cho tới khi người Norman đến vào năm 1066), hầu hết các công trình được làm bằng gỗ, và chúng đã mục nát, ít còn lại thứ gì cho chúng ta tìm kiếm. Những công trình còn tồn tại là những công trình được xây dựng khác thường - bằng đá - và chúng còn lại như các mảnh vỡ, vì đã được mở rộng hoặc xây lại qua thời gian. Những ngôi nhà nói chung không được xây bằng đá; nhà thờ thì đôi khi có; nếu nhà thờ là một phần của một khu định cư thịnh vượng và phát triển, nó sẽ được tu bổ hoặc xây lại ở một thời điểm nào đó trong quãng đời ngàn năm hoặc hơn của nó. Vài công trình Anglo-Saxon ít ỏi mà chúng ta biết là các nhà thờ ở những khu định cư từng có vai trò quan trọng hơn một ngàn năm trước, và vì niềm kiêu hãnh với xứ sở nên người ta chưa bao giờ tính chuyện xây một nhà thờ Gothic tráng lệ hơn. Trong những thập kỷ gần đây, kiến thức về các công trình đã được bổ sung bởi thông tin suy luận từ những tàn tích gỗ mục nát trong đất. Gỗ mục

làm thay đổi màu sắc và độ chắc đặc của đất hấp thu chúng, và nếu trong quãng thời gian đó địa điểm không bị xây đè lên trên hoặc bị cày xới bởi lưỡi cày sâu hiện đại, chúng ta có thể phỏng đoán công trình đã như thế nào. Vì vậy, nếu cố ráp lại một bức tranh về kiến trúc Anglo-Saxon, chúng ta thấy vị trí của những mẫu đất đổi màu là bằng chứng quan trọng, và chúng ta sẽ không bao giờ phớt lờ một ngôi nhà còn sót lại, nếu một ngôi nhà như vậy được xác định là chân thực. Về phương diện lịch sử, nó sẽ quan trọng đến mức gây chấn động dư luận, kể cả nếu đó chỉ là một công trình xây dựng nhỏ không có gì dễ thương.

Nếu đang tìm cách viết lịch sử kiến trúc hiện đại, chúng ta gặp vấn đề hoàn toàn ngược lại. Có quá nhiều để có thể đề cập mọi thứ, và trên thực tế, hầu như mọi thứ phải bị bỏ ra. Ở một thành phố lớn đương thời, những công trình hiện đại lớn nhất dễ có khả năng là những công trình thương mại - các khối văn phòng, trung tâm mua sắm, bãi đậu xe nhiều tầng... Những công trình này có khuynh hướng bị bỏ ra khỏi bức tranh được trình bày trong một lịch sử kiến trúc, bởi lẽ chúng không có vẻ quan trọng về văn hoá. Có những ngoại lệ hiếm hoi, như là Toà nhà Seagram ở New York (Hình 18) với một vị thế khác thường mà chúng ta sẽ giải



Hình 18. Toà nhà Seagram, Manhattan, New York City (1954-1958); kiến trúc sư Mies van der Rohe (1886-1969) và Philip Johnson (1906-2005). Mies van der Rohe là một kiến trúc sư cực kỳ nghiêm túc, đứng đầu trường thiết kế thực nghiệm Bauhaus ở Berlin. Ông rời Đức trong những năm 1930 và chuyển tới Chicago, nơi ông hình thành mối quan tâm với những công trình khung thép được tính toán

cẩn thận. Những dự án ở Mỹ ban đầu của ông là tại Chicago và lân cận, trong đó có một ngôi nhà trong suốt khung thép cho Edith Farnsworth (1945-1951) và hai toà nhà căn hộ nhìn ra Hồ Michigan, 845-60 Lake Shore Drive, Chicago (1948-1951). Cả ở đây, lớp ngoài của công trình cũng toàn bằng kính, được chia nhỏ bằng một lưới thép tuyệt đối đều đặn. Toà nhà Seagram là một dự án thanh thế hơn nhiều, vừa vì địa điểm nổi bật và ngân sách cao ngất của nó. Kính ở đây được nhuộm màu đồng, những song cửa sổ thẳng đứng giữa các cửa sổ là đồng đen. Thay vì làm các tầng trên lùi lại so với đường vỉa hè để tuân thủ luật xây dựng, toà nhà thực hiện một động thái cực kỳ hoang phí là dành một phần đáng kể đất xây dựng cho một không gian mở công cộng, rồi được cất thẳng đứng từ rìa của công trình lên tới đỉnh, không có gián đoạn nào ở các đường cửa sổ. Ở một thành phố mà giá đất thấp hơn, kiểu thiết kế này sẽ ít giật gân hơn và dễ bắt chước hơn. Công trình đã được nhìn nhận là có ảnh hưởng lớn, cho thấy làm thế nào định hình một toà nhà văn phòng cao có kết cấu khung thép cổ điển, và tuy đã được bắt chước rộng rãi nhưng vẫn không làm giảm tính thần bí của nó.

thích sau. Ngay những công trình có sự nổi bật và gây hứng thú thị giác (như Toà thị chính Philadelphia) cũng không có tầm quan trọng văn hoá đủ để biện minh cho việc đưa chúng vào một tổng quan truyền thống, trong khi một ngôi nhà nhỏ như Schröder House (Hình 9), được ẩn giấu khó thấy ở ngoại ô Utrecht - một

thành phố nhỏ hơn nhiều so với Philadelphia - lại là một trong những công trình nổi tiếng nhất của thế kỷ 20. Đối với các kiến trúc sư nói chung, nó chắc chắn là công trình nổi tiếng nhất trong thế kỷ 20 ở Hà Lan. Đối với các kiến trúc sư bên ngoài Hà Lan, nó có lẽ là công trình nổi tiếng nhất mọi thời đại ở đất nước ấy. Và đó là bất chấp thực tế rằng ở trung tâm Utrecht, tại một vị trí nổi bật có một toà nhà bưu điện đẹp mắt, xuất hiện khoảng cùng thời gian. Nó có tính chất phiêu lưu trong việc sử dụng vật liệu, đưa gạch Hà Lan truyền thống vào một loạt các khung vòm hình parabol, ở giữa lắp kính khiến sảnh trung tâm tràn ngập ánh sáng một cách ngoạn mục. Nó là một công trình nổi trội hơn, có mức độ hoàn hảo kỹ thuật cao hơn, không gian bên trong cũng gây sửng sốt không kém, thế nhưng chỉ một người chuyên sâu mới biết ai thiết kế nó, và nó được xem là chỉ có tính hấp dẫn địa phương.

Uy tín và sự thích thú

Uy tín văn hoá phát huy vai trò ở đây. Chúng ta thường hay cảm thấy không cần giải thích những điều bình thường, vì tính chất bình thường của chúng có nghĩa là chúng không đáng để ta dành sự chú ý. Mỗi thời điểm chúng

ta chỉ có thể tập trung vào một thứ, vì vậy việc tập trung vào những thứ đặc biệt, nổi bật khỏi đám đông là hợp lý. Đó là lý do chúng ta chú ý tới đền Parthenon, Nhà hát opera Sydney (Hình 19), còn những ngôi nhà của thường dân Hy Lạp hay Australia không phải là những nội dung chủ chốt trong các sách lịch sử kiến trúc, dù nếu nghiên cứu những chốn cư ngụ này, chắc chắn chúng ta biết được rất nhiều về cách thức cuộc sống diễn ra ở những nơi ấy. Vấn đề Hy Lạp cổ đại nằm ở đâu không hẳn liên quan đến phế tích của những ngôi nhà, và chúng ta không thể nói một cách hoàn toàn chắc chắn chúng được sử dụng như thế nào, tuy nhiên ngày nay người ta đã tìm cách phỏng đoán. Trái lại, trong phần lớn thời gian kể từ khi lịch sử cổ đại được nghiên cứu, vấn đề có vẻ không phải là một câu hỏi đáng được nêu ra vì có quá ít bằng chứng để dựa vào. Việc nhìn vào một ngôi nhà ở ngoại ô hiện đại của Sydney sẽ không đem lại cùng sự thích thú thẩm mỹ như là nhìn vào Nhà hát opera, nhưng sẽ cho chúng ta biết đôi điều về cuộc sống trong nền văn hoá đã tạo ra Nhà hát opera, và sẽ khiến sự ra đời của công trình ấy càng đặc biệt hơn - và nó chắc chắn là như vậy. Có vô số lý do văn hoá và thực tiễn để khiến công trình ấy không bao giờ được xây dựng. Ở phương diện quốc tế, người Australia



Hình 19. Nhà hát opera, Syney, Australia (1957-1973); kiến trúc sư Jorn Utson (1918-2008). Jorn Utson là kiến trúc sư người Đan Mạch, giành được hợp đồng xây nhà hát opera của Sydney trong một cuộc thi quốc tế năm 1957, chỉ từ vài bản vẽ phác không đầy đủ nhưng có duyên. Thiết kế đã thay đổi nhiều trong quá trình kiến trúc sư làm việc với nhóm kỹ sư Ove Arup & Partners để tìm cách triển khai các ý tưởng. Câu chuyện xây dựng công trình rất khác thường, và từ lâu trước khi công việc lắp ráp bên trong được tiến hành, nó đã trở thành biểu tượng được sử dụng nhiều nhất cho đất nước Australia. Các tầng thấp của công trình được đặt trong một khối gần như không có cửa sổ nhô ra cảng Sydney, trông như một đống đất tạo nên gờ chân tường, bên trên là những vỏ sò bê tông kiểu xếp ngói tạo ánh sáng, cũng là các thính phòng opera.

nổi tiếng vì yêu thích lướt sóng và tiệc nướng ngoài trời hơn là yêu thích opera, thế nhưng một cuộc thi quốc tế lớn đã được tổ chức để tìm thiết kế, và người thắng cuộc là một kiến trúc sư Đan Mạch, Jorn Utson, với vài bức vẽ phác khơi gợi. Ông không biết làm thế nào xây theo thiết kế đề xuất, và thiết kế đã thay đổi đáng kể để trở nên khả thi. Đó đã luôn là một dự án tốn kém, nhưng do mang tính thử nghiệm và cải tiến nên chi phí tăng không dự đoán được, và người ta phải tìm các nguồn tài trợ mới (một cuộc xổ số được tổ chức để huy động tiền). Kiến trúc sư bị phê bình, bị sa thải, một người khác được đưa vào để hoàn tất công trình và tìm cách để những khối lượng xây dựng cực kỳ đắt đỏ phát huy hiệu quả cho việc dàn dựng opera. Giờ đây, khi nó đã được xây xong và đi vào cảnh quan văn hoá của thời đại, chúng ta xem nó gần như một kỳ quan tự nhiên của thế giới, và nó được sử dụng như một biểu tượng cho toàn bộ lục địa Australasia[1] trong những hình ảnh lưu truyền toàn cầu. Nó là một trong những công trình đáng chú ý nhất của hiện đại, nhưng lại có vị trí khá thiếu thuyết phục trong lịch sử kiến trúc hiện đại vì khó mà kể câu

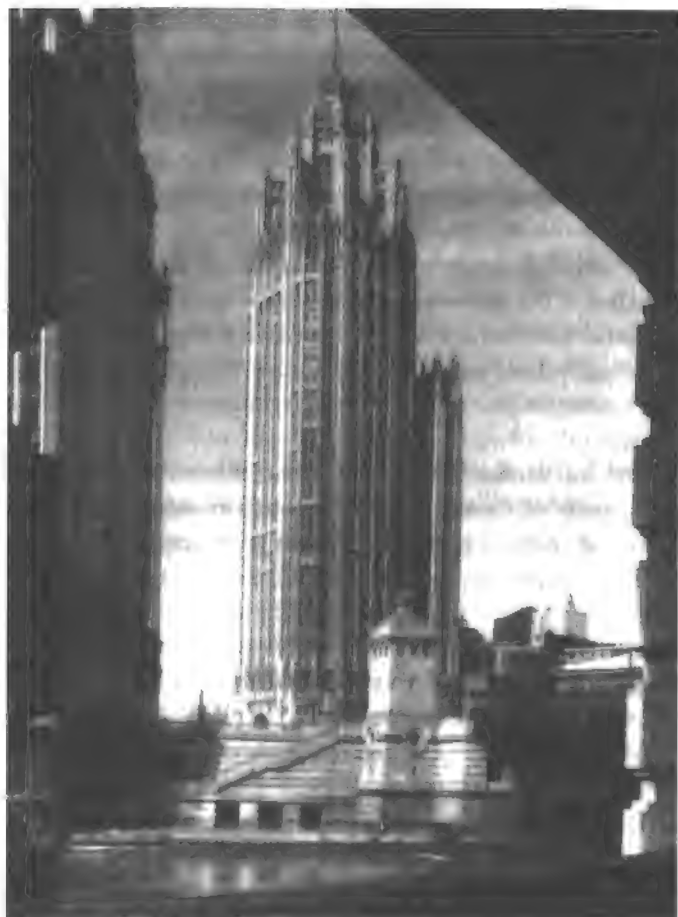
---

[1] Australia, New Zealand và các đảo lân cận ở Nam Thái Bình Dương.

chuyện về một đường hướng phát triển xuyên suốt dự án này. Nó có vẻ khác thường và độc nhất vô nhị, không dễ dẫn tới chương tiếp theo của câu chuyện.

Ngược lại, Toà nhà Seagram ở New York đã làm được điều đó (Hình 18). Nó được thiết kế bởi Mies van der Rohe, giám đốc cuối cùng của trường thiết kế Đức nổi tiếng theo phong cách cấp tiến, Bauhaus. Trong những năm 1930, khi Đức quốc xã nắm chính quyền, nhiều người đã rời Đức tới sống ở Mỹ. Họ ra đi với những lý do khác nhau. Một số biết rằng cuộc sống của họ gặp nguy hiểm. Mies đã cố ở lại Đức, nhưng thấy không thể theo đuổi các ý tưởng kiến trúc mà ông ấp ủ vì Hitler có hứng thú với thiết kế và quyết định khuyến khích một kiểu thiết kế truyền thống hơn, nghĩa là những công trình theo chủ nghĩa hiện đại bị hạn chế. Với những khó khăn như thế, Mies đã dứt áo ra đi giữa sự nghiệp. Ông chuyển tới Mỹ, ổn định ở Chicago, trở thành giáo sư kiến trúc ở Viện Công nghệ Illinois. Ông cũng là người thiết kế khuôn viên của trường. (Walter Gropius, giám đốc đầu tiên của Bauhaus cũng đã có sự di cư tương tự và trở thành giáo sư kiến trúc ở Yale). Mies có uy tín cá nhân lớn và đã khai thác đầy đủ uy tín này. Mục đích nghệ thuật của ông là chấm dứt vai trò của phong cách cá nhân, khuếch trương

những kiểu công trình xây dựng thể hiện cấu trúc khung thép một cách hợp lý. Những công trình cao tầng ở Chicago đều có khung thép, nhưng những công trình trước đó được trang trí theo cung cách lịch sử mang lại cho chúng một vẻ ngoài đáng trọng về văn hoá. Quá trình ấy hoàn toàn tương đồng với cách người La Mã dùng trang trí kiến trúc Hy Lạp truyền thống để phủ lên những cấu trúc vòm mới mẻ táo bạo của họ. Ví dụ, Tháp *Chicago Tribune* được Raymond Hood thiết kế như một công trình đẹp nổi bật, ốp đá và có cung cách trang trí Gothic, tạo nên một sự phô diễn kiến trúc thú vị và được sánh với kiến trúc bất hủ của quá khứ (Hình 20). Thậm chí, chủ của nó đã mời gọi sự so sánh ấy bằng cách gắn vào nó những mảnh đá lấy từ các công trình nổi tiếng trên khắp thế giới. Người ta hy vọng không phải chúng đều là thật, và các công trình kiến trúc gốc đã không bị phá hoại để tạo ra những món đồ lưu niệm này: chúng được ghi là đến từ những nơi như Kim tự tháp Giza và đền Taj Mahal. Vai trò của những mảnh đá này là nhắc chúng ta nhìn công trình trong sự so sánh với những thành tựu vĩ đại của quá khứ. Trái ngược với tháp *Tribune*, Mies tránh bất kỳ hình thức trang trí nào liên quan đến lịch sử, cố gắng khiến các công trình của mình có vẻ được làm hầu như chỉ từ khung thép, và



Hình 20. Tháp *Chicago Tribune,* Chicago, Illinois (1923-1925); kiến trúc sư John Mead Howells (1868-1959) và Raymond Hood (1881-1934). Năm 1922, chủ sở hữu *Chicago Tribune* tổ chức một cuộc thi quốc tế để thiết kế toà nhà văn phòng đẹp nhất thế giới làm trụ sở tờ báo của mình. Nó đã thu hút sự tham gia của những kiến trúc sư lỗi lạc khắp thế giới, và các thiết kế dự thi được triển lãm lưu động, vì vậy

thiết kế thắng cuộc của Raymond Hood lập tức trở nên nổi tiếng và có ảnh hưởng. Nó được đặt ở một địa điểm dễ thấy ở Chicago, một thành phố được xây lên hoàn toàn từ đất bằng, nghĩa là hầu như mọi địa điểm xây dựng không có đặc trưng rõ rệt nào. Tháp này nằm ở con đường chính của thành phố, Đại lộ Michigan, gần với điểm đặc trưng tự nhiên duy nhất của thành phố là sông Chicago, với một công viên nằm giữa công trình và con sông. Thiết kế đưa mọi thứ vào ý tưởng tạo nên toà tháp, và vận dụng kiểu trang trí Gothic để khiến toàn bộ toà nhà như vút lên thành bố cục phức tạp của phần xây tạo nên đỉnh đặc biệt của nó - một cái đỉnh được thiết kế giống như tháp Butter thế kỷ 13 ở Nhà thờ lớn Rouen nhưng lớn hơn rất nhiều so với nguyên bản. Khung thép của công trình khiến điều ấy khả thi, nhưng nó không lộ ra vì được phủ bằng đá vôi. Nó là một công trình tiến bộ về kỹ thuật nhưng bảo thủ về phong cách kiến trúc. Việc nhìn lại những công trình lịch sử để lấy ý tưởng về tính chất thẳng đứng vút lên rõ ràng đã đưa Howells và Hood đến với các nhà thờ lớn Gothic, vì mục đích của chúng là thế. Một kiểu thức Gothic ít truyền cảm hứng hơn cũng được Cass Gilbert dùng cho Woolworth Building ở New York, công trình cao nhất trên thế giới ở thời điểm diễn ra cuộc thi. Howells và Hood gặp nhau lần đầu tiên khi nghiên cứu tại trường mỹ thuật nặng tính truyền thống École des Beaux Arts ở Paris, và Howells hành nghề tại New York, đã có danh tiếng nên là một trong mười kiến trúc sư Mỹ được mời tham gia cuộc thi. Ông đề nghị Hood hỗ trợ, và nhìn chung Hood được nhớ tới như nhà thiết kế của công trình. Hood chắc chắn là người có tính cách khoa trương hơn, vào thời điểm cuộc thi, ông đang ngập trong nợ nần. Khi công ty thắng cuộc thi, vợ Hood là Elsie đã mượn tờ ngân phiếu, thuê một chiếc taxi, đem tờ ngân phiếu chạy vòng quanh New York để cho nhiều chủ nợ thấy.

đúng là khung thép chống đỡ cho chúng. Điều này nghe thì đơn giản nhưng thực ra khá phức tạp, và Mies nổi tiếng vì thiết kế một cách khéo léo, khiến vẻ ngoài hoàn thiện trông rất đơn giản. Theo ông, "Ít là nhiều". Ông đảo ngược câu thành ngữ truyền thống "ma quỷ ẩn trong chi tiết", đại ý những ý tưởng lớn thường không thành công vì một vấn đề kỹ thuật nhỏ nhặt nào đó cản trở, và bảo: "Chúa Trời ẩn trong chi tiết", nghĩa là điều khiến một công trình đặc biệt là những bộ phận nhỏ của nó được tính toán tốt và giải quyết hoàn hảo. Kiểu mẫu thiết kế cho công trình cao tầng hiện đại được Mies áp dụng đầu tiên ở những toà nhà căn hộ trên đường Lake Shore Drive ở Chicago, sau đó là toà nhà Seagram ở New York. Seagram được bắt chước nhiều trong những năm sau này như một mô hình thể hiện vẻ đẹp nghiêm trang và dứt khoát, thích hợp với các tập đoàn. Đó là lý do trông nó khá tẻ nhạt khi nhìn lại trong những bức hình - do ảnh hưởng ấy nên trông nó chỉ như một toà nhà văn phòng bình thường. Thực ra, nó đặc biệt hơn thế nhiều, không chỉ vì nó là công trình đầu tiên trong thể loại này. Các cửa sổ có kính nhuộm màu đồng, các song cửa đen và mạnh mẽ chạy xuyên suốt từ dưới lên trên công trình cũng bằng đồng; toàn bộ công trình trông khá uy nghi và bí hiểm. Nó là một công

trình rất tốn kém, nghĩa là những người bắt chước nó có khuynh hướng tạo ra những phiên bản kém hơn thấy rõ so với nguyên bản, nhưng lý do cho tầm quan trọng lịch sử của nó không hẳn là cái gì ở chính nó, mà vì nó có ảnh hưởng lớn và đã sinh ra quá nhiều thứ bắt chước. Vì vậy nó quan trọng về mặt văn hoá và luôn được đề cập trong lịch sử kiến trúc. Ngược lại, tháp *Tribune* có lẽ đã được ngưỡng mộ nhiều không kém nhưng được bắt chước rất ít, vì thế không thể được xem là có ảnh hưởng quyết định. Nó là một công trình đáng khâm phục, nhưng nó không làm các kiến trúc sư thay đổi cách nhìn nhận toà nhà văn phòng, vì thế có tầm quan trọng lịch sử ít hơn, dù (có thể cho rằng) nó là một tác phẩm nghệ thuật đẹp hơn. Công trình mà chúng ta có xu hướng gọi là "vĩ đại" là những công trình làm thay đổi chiều hướng diễn biến, đánh dấu chương tiếp theo trong câu chuyện đang được kể, và đó là lý do khi nhìn lại, trông chúng luôn có vẻ "đi trước thời đại". Điều này không hề có nghĩa là những công trình cố mang dáng vẻ vị lai thì sẽ quan trọng về phương diện lịch sử. Không thể nói trước sự việc sẽ phát triển theo chiều hướng nào, vì vậy không phải lúc nào chúng ta cũng có thể đoán công trình nào sẽ là công trình quan trọng về phương diện lịch sử. Chúng cần có một mức độ thành quả nào

đó, nhưng có quá nhiều công trình như thế đến nỗi chúng ta không thể kể một câu chuyện để bao hàm dù chỉ tất cả những công trình tương đối tốt.

Hướng tới một kiến trúc mới

Trong thế kỷ 19, đã có những lời kêu gọi phát minh ra một kiến trúc mới cho thế kỷ, một kiểu kiến trúc không đòi hỏi khoác lên công trình những phong cách vay mượn từ các công trình của thế kỷ trước. Tại sao lại không thể có một kiến trúc "thế kỷ 19" nguyên bản? Chẳng hạn, Viollet-le-Duc[1] lập luận rằng kiến trúc mới sẽ phát sinh từ những cách xây dựng công trình mới. Nó đã không xảy ra một cách thuyết phục cho tới khi thế kỷ 20 đã trôi qua một thời gian, và những người như Mies và Le Corbusier đã đặt ra những phương pháp khiến kiến trúc trông như vừa rũ sạch kiểu trang trí lịch sử để tiếp nhận một cách làm mới, sử dụng những vật liệu mới - khung sắt và bê tông tấm. Có vẻ họ đã hiện thực hoá lời tiên tri của thế kỷ 19 mà đến khi ấy đã ăn sâu vào văn hoá kiến

[1] Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), kiến trúc sư và nhà lý thuyết kiến trúc người Pháp, chuyên phục dựng các công trình Trung cổ.

trúc. Trong thời gian giữa thế kỷ 20, lối tư duy của họ đã trở thành dòng chảy chủ đạo trong các kiến trúc sư. Kiến trúc của thế hệ trước họ đặc biệt thú vị, vì lúc đó người ta đang cố gắng tái phát minh kiến trúc khi nó chưa ổn định vào con đường mà về sau trở thành chủ nghĩa hiện đại chính thống - khởi điểm để mọi người đạt tới một sự đồng thuận. Bước đi xuất sắc của Le Corbusier là tuyên bố rằng máy móc đã thế chỗ thợ thủ công truyền thống, vì vậy những vật sản xuất hàng loạt là những biểu tượng hợp lý cho phong cách. Tại Triển lãm Paris năm 1925, ông thiết kế một gian triển lãm nhỏ, "Le pavillon de *l'Espirit Nouveau*" (Ngôi nhà *Tinh thần mới*) - được đặt tên theo tạp chí *l'Espirit Nouveau*, nơi Le Corbusier công bố các bài viết giống như tuyên ngôn của mình. Gian triển lãm được dự kiến trở thành căn hộ nguyên mẫu cho một thành phố rộng lớn tạo nên từ nhiều đơn vị như vậy chồng lên nhau thành tháp. Ông trang bị cho nó đồ nội thất sản xuất hàng loạt cùng những bức hoạ chịu ảnh hưởng của trường phái lập thể do chính ông vẽ. Nếu ngày nay trông nó khá đơn giản và thông dụng thì đó là một thước đo về ảnh hưởng của nó. Hồi ấy, nó tương phản rõ nét với những nỗ lực không ngừng nghỉ của thế hệ trước, như Victor Horta và Hector Guimard, những người phát triển phong cách

Art Nouveau ("Nghệ thuật mới") dựa trên các hình dạng của cây cối.[1] Công trình của Horta nói riêng đòi hỏi tay nghề thủ công tinh xảo - những hình dạng trau chuốt của nó đôi khi khiến công trình và đồ nội thất trông như mềm đi và sụp xuống, có khi như nhả ra những tua cuốn. Gỗ và đá không có hình dạng thích hợp tự nhiên nên chúng phải được chạm khắc, vì vậy Horta và hoạ sĩ trong xưởng thiết kế của ông tạo các mô hình bằng thạch cao cho các hình dạng mới, rồi chúng được sao chép bởi những người thợ lắp ráp và thợ xây làm việc tại công trình. Đây là một quá trình tốn kém, nên phong cách Art Nouveau của Horta ban đầu chỉ dành cho giới siêu giàu, có khả năng chi trả, chẳng hạn tầng lớp quý tộc của nhà nước Bỉ non trẻ với mong muốn bảo trợ cho một kiến trúc mới làm phong cách quốc gia của Bỉ. Hector Guimard nổi tiếng nhất về những lối vào thiết kế cho hệ thống tàu điện ngầm Paris Métro, với những phần chóp hoa lá trông nặng nề ủ rũ, những ngọn đèn đỏ mờ đục phát ra ánh sáng huyền bí. Chúng có vẻ mời mọc lữ khách đi vào một thế giới mơ mộng hơn là một hệ thống giao thông hiệu quả, nhưng hợp lý trong cách sản xuất và

---

[1] Dùng các đường nét không đối xứng, mô tả hoa lá hay các hình dạng xoắn...

không phụ thuộc vào tay nghề thủ công cá nhân mà vào việc đúc sắt lặp đi lặp lại bằng khuôn. Hình ảnh gây buồn ngủ, nhưng cách thức sản xuất rất hiệu quả.

Việc ứng dụng các phương pháp sản xuất hàng loạt trong kiến trúc đã dọn đường cho triển lãm đồ nội thất sản xuất hàng loạt của Le Corbusier, nhưng trong giới tiền phong mà Le Corbusier thường giao lưu, một ảnh hưởng chủ chốt khác là sự kiện nghệ sĩ gây kích động Marcel Duchamp triển lãm những đồ vật làm sẵn từ sản xuất hàng loạt trong một bối cảnh trưng bày nghệ thuật. Ông bắt đầu làm điều đó vào năm 1914 với một giá úp chai khá ấn tượng, nhưng nổi tiếng nhất trong những thứ "làm sẵn" là cái bồn tiểu bằng sứ trắng, được triển lãm năm 1917 với tên gọi *Fountain* ("Vòi phun"). Ngày nay, điều gây sững sờ nhất ở tác phẩm ấy là niên hiệu, năm 1917. Ngay thời buổi này, báo lá cải vẫn còn sốc khi các nghệ sĩ đương đại làm những thứ tương tự, dù giờ đây chúng đã yên tâm nằm trong phạm vi của nghệ thuật chính thống. Cái bồn tiểu hay "vòi phun" của Duchamp có một bản sao kiến trúc: một chậu rửa bằng sứ trắng đặt ở vị trí nổi bật tại tiền sảnh Villa Savoye xây năm 1928 của Le Corbusier, nơi nó dường như có một tầm quan trọng nào đó mang tính nghi thức, một chậu

đựng nước thánh. Trong mỗi trường hợp, vật sản xuất hàng loạt được sử dụng vì hiệu ứng điêu khắc của nó, và việc được đặt ở một nơi trái với lệ thường khiến nó mang tính phong thái. Rõ ràng, không phải tình cờ mà nó đã xuất hiện ở đó, và ấn tượng nó gây ra không phải theo lẽ thường. Người ta được mời gọi nhìn ngắm nó như một biểu hiện thuộc lĩnh vực nghệ thuật và văn hoá cao thay vì thuộc lĩnh vực tiện ích thực tiễn thấp kém, nguồn gốc ban đầu của những vật này. Một phần trong ý nghĩa của những vật này là chúng được sản xuất hàng loạt và không liên quan riêng đến ai, có tính thẩm mỹ máy móc, trong khi với những tấm trang trí của Guimard, việc sản xuất bằng máy móc không phải là ý chính, chẳng qua đó là cách hữu hiệu nhất để tạo ra các tấm trang trí với chi phí hợp lý. Thực ra, các tấm trang trí của Guimard không phải là những sản phẩm của sự sản xuất chuẩn mực. Chúng được thiết kế cẩn thận, sau đó được sản xuất ở số lượng hạn chế, đủ cho các thiết kế công trình của riêng ông (chứ không của ai khác). Một trong những điều khiến các thiết kế của Guimard cho Métro thú vị là vì tuy có tính nguyên bản, nhưng chúng hầu như giống nhau, và rõ ràng lối vào hệ thống giao thông ngầm được hình dung như một "kiểu" thay vì những sáng tạo riêng lẻ không cái nào

giống cái nào. Trong khi Le Corbusier và Mies van der Rohe thể hiện rõ sự quan tâm đến việc phát triển những kiểu nhà ở và công trình khung thép mới, những hình thức mang phong cách riêng của Guimard lại ít được xem là một chương trình sản xuất xây dựng theo chủ nghĩa duy lý. Tuy nhiên, những công trình xây dựng này cũng hiệu quả và hợp lý như hệ thống giao thông ngầm mà chúng dẫn xuống, dù đó không phải là điều công trình muốn biểu đạt.

Ở góc độ nghệ thuật, Métro có vẻ được xem là một thế giới mơ mộng tác động đến giác quan, và nó chắc chắn có một bầu không khí tách rời với đời sống thường nhật mà chúng ta biết trên mặt đất. Một hành trình trên Métro được mường tượng như một chuyến đi xuống địa ngục, rồi từ đó chúng ta trở lại như Orpheus.[1] Điều ấy không ngăn nó trở thành một hệ thống giao thông thực tiễn, nhưng tính thực tiễn không phải là ý đồ biểu đạt của thiết kế. Trái lại, hệ thống tàu điện ngầm Bilbao được Norman Foster thiết kế sao cho hợp lý nhất có thể, cố gắng duy trì cảm giác phương hướng của hành khách khi đi đến các sân ga ngầm bằng cách có những kết nối rất trực tiếp từ mặt đường, với rất ít lối rẽ.

---

1 Nhạc sĩ trong thần thoại Hy Lạp, người đã đi xuống địa ngục để đưa vợ mình trở về nhưng không thành công.



Hình 21. Lối vào Métro, Paris, Pháp (1899-1905); kiến trúc sư Hector Guimard (1867-1942). Tuyến đầu tiên của Paris Métro khai trương ngày 19 tháng 7 năm 1900, và ngay từ đầu đã có lối vào là những cửa đi xuống do Hector Guimard thiết kế khi ông còn trẻ - lúc được giao dự án ông mới 32 tuổi. Ông đã tới thăm Bỉ và thấy công trình Hôtel Tassel (1892) do Victor Horta thiết kế, thứ đã biến phong cách Art Nouveau thịnh hành thành kiến trúc. Ở các trạm Métro, Guimard biến phong cách ấy thành gang đúc sẵn, và các cửa đi xuống xuất hiện gần đó với tốc độ cực nhanh, như thể chỉ qua một đêm chúng đã trồi lên từ dưới đất. Một số cửa đi xuống có mái che bằng kính, một số không có, nhưng chúng dùng các bộ phận đã tiêu chuẩn hoá. Báo chí kịch liệt phản đối khi những công trình này xuất hiện, và khi sự ưa chuộng Art Nouveau qua đi, các cửa đi xuống được gỡ bỏ thay vì sửa chữa. Từ năm 1927 đến 1962, trừ hai trạm ban đầu, tất cả đều bị tháo dỡ. Hai trạm còn lại là Porte Dauphine và Abbesses. Nhiều cửa đi xuống hiện giờ đã được thay bằng những bản tái tạo.

Trong khi đó, Paris Métro có những lối đi như ma trận kết nối các tuyến, và hành khách chắc chắn có cảm giác như ở chốn u minh. Điều này càng làm tăng những liên tưởng vô thức và có lẽ giải thích cho thực tế rằng nó liên tục có một vai trò trong những câu chuyện kể của người Paris, từ tác phẩm *Zazie trong tàu điện ngầm* (*Zazie dans le Métro*) của Raymond Queneau (1959), đến *Số phận tuyệt vời của Amélie Poulain* (*Le fabuleux d'estin d'Amélie Poulain*) của Jean-Pierre Jeunet (2001).

Trở lại những điều căn bản

Đối với các kiến trúc sư tiên phong của thế hệ Guimard, tự nhiên là một khởi điểm thường thấy. Ở Glasgow, Charles Rennie Mackintosh sáng tác những bức vẽ hoa và phong cảnh giàu cảm xúc, trong khi tác phẩm kiến trúc của ông vận dụng những đường lượn sóng và những hình kỷ hà. Ở Chicago, Frank Lloyd Wright phát triển kiểu "nhà thảo nguyên" với các mái hiên nhô ra, gợi hình ảnh đồng cỏ rộng lớn dù các ngôi nhà nằm ở ngoại ô Chicago. Ở Barcelona, Antoni Gaudí hình thành cách xử lý công trình rất độc đáo dựa vào những nghiên cứu bộ xương và tổ ong. Công trình tham vọng nhất của ông là nhà thờ Sagrada Familia, với

những tháp măng đá kỳ lạ mà đến khi qua đời ông vẫn chưa làm xong (Hình 22). Họ đều đang cố gắng tái phát minh kiến trúc từ những nguyên lý đầu tiên, tìm ra một cách làm mới để thích ứng với lối sống mới và những phương pháp xây dựng mới. Về phong cách, họ rất khác nhau, và để hiểu họ thì không thể chỉ nói rằng các tác phẩm của họ nên được dùng cùng một



tên gọi (Art Nouveau hay gì đi nữa), nhưng họ có chung một điểm là thiết kế theo quan điểm cá nhân, và rõ ràng hướng đến tính nguyên bản. Thế hệ các nhà thiết kế trước đó có thói quen dựa vào một ý tưởng về sự "đúng đắn" để khiến công trình của họ trở nên đáng tin cậy. Vì thế các công trình sẽ trông như những mô hình được ngưỡng mộ từ quá khứ, được làm mới bằng suy nghĩ sáng tạo cá nhân nhưng luôn trong một khuôn khổ đúng mực đã được

◄ **Hình 22.** Nhà thờ chuộc tội Sagrada Familia, Barcelona, Catalonia, Tây Ban Nha (khởi công 1882); kiến trúc sư Antoni Gaudí (1852-1926). Đây không phải là nhà thờ lớn của Barcelona. Nhà thờ lớn là một công trình Trung cổ đẹp ở giữa khu phố cổ, còn đây là một dự án được khởi xướng bởi một người bán sách ở Barcelona, Josep Bocabella, cũng là người chỉ đạo các nỗ lực của Hội tín hữu Thánh Joseph (Association of the Followers of St Joseph), tổ chức được sáng lập năm 1866 và đã tăng tới con số nửa triệu thành viên, trong đó có giáo hoàng và vua Tây Ban Nha. Kiến trúc sư đầu tiên của dự án đã sớm từ bỏ, và Gaudí tiếp quản năm 1883 khi công việc hầu như chỉ mới chạm đến tầng trệt. Nhà thờ được xây chậm chạp từ những quyên góp cá nhân và chưa hoàn thành, nhưng công việc vẫn tiếp tục theo những ý đồ khái quát của Gaudí. Khả năng cảm nhận hình thể rất ấn tượng và theo phong cách riêng của Gaudí được đặt cơ sở trên một hiểu biết sâu sắc và sự suy nghĩ lại về những nguyên lý cấu trúc cũng như những kỹ thuật xây dựng thực tiễn.

thừa nhận. Kể cả sự thay đổi triệt để cũng có thể được cho phép bằng cách dựa vào các tiền lệ, chỉ cần kiến trúc sư nhìn vào quá khứ xa thay vì quá khứ gần để tìm những công trình dẫn chứng. Ở Florence đầu thế kỷ 15, khởi đầu thời kỳ Phục hưng, kiến trúc hiện diện khắp nơi đều mang tính chất Trung cổ, và các kiến trúc sư phiêu lưu như Alberti và Brunnelleschi tạo ra sự thay đổi bằng cách tập trung chú ý vào kiến trúc La Mã. Vào giữa thế kỷ 18, khi kiến trúc Baroque ở thời kỳ lộng lẫy và phong phú nhất, đã có sự kêu gọi trở về với tính đơn giản và thể hiện những nguyên tắc xây dựng nền tảng. Lời thỉnh cầu ấy được Marc-Antoine Laugier đưa ra đầu tiên, ông là một tu sĩ gắn bó với nhà nguyện ở Versailles, công trình có tính Baroque và thái quá trong trang trí hơn bất cứ công trình nào trên trái đất. Năm 1753, ông xuất bản một tiểu luận, trong đó ông hình dung một túp lều nguyên thuỷ làm từ cây vẫn đang sống trong đất, cho rằng đó là khởi nguyên của kiến trúc quy mô lớn. Theo dòng thời gian của thế kỷ và khi các khai quật khảo cổ đem lại kiến thức đầy đủ hơn về những công trình vĩ đại của Hy Lạp cổ, người ta đã có thể đưa ra lời kêu gọi phục hồi thị hiếu thẩm mỹ Hy Lạp nhân danh việc hướng về sự thuần khiết và tao nhã giản dị. Sau đó, một lần nữa trong thế kỷ

19, khi kiến trúc cổ điển trở nên bình thường và những phong cách khác được sử dụng cho những trường hợp đặc biệt từ nước ngoài đưa vào, kiến trúc Gothic đã được hồi sinh, nhất là bởi Pugin, người trình bày nó như một kiến trúc Kitô giáo đích thực, không bị ô nhiễm bởi mối liên kết với quá khứ dị giáo (Hình 5). Trong mỗi ví dụ này, người ta đã tạo ra một thay đổi trong thị hiếu và cách làm thịnh hành bằng cách tìm về với kiến trúc của quá khứ xa xôi, đoạn tuyệt với kiến trúc của quá khứ mới đây.

Để làm nên danh tiếng như một kiến trúc sư, một trong các biện pháp là tạo ra một công trình độc đáo về phương diện nào đó, khiến người xem lập tức thấy ngay nó là công trình của ai. Kiến trúc của Gaudí là trường hợp như vậy. Chưa ai khác từng dựng lên những công trình giống như của ông. Tuy nhiên, không phải công trình càng độc đáo nguyên bản thì càng tốt hay đáng được chú ý hơn. Đền Parthenon là một công trình có chất lượng rất cao, nhưng trông nó giống tất cả những ngôi đền Hy Lạp thời ấy, và nếu nó xa rời triệt để khỏi kiểu thức đó (Hình 7), chưa chắc nó đã trở thành công trình tốt hơn. Nói thế không có nghĩa là công trình không có tính nguyên bản: nó không đơn thuần là sự lặp lại của những ngôi đền trước đó. Đầu tiên, nó lớn hơn hầu hết, được làm bằng đá tốt hơn, điêu khắc trang trí

được cân nhắc và thực thi rất tốt. Công trình khác thường ở chỗ có tám cột dọc mặt tiền thay vì sáu như thường lệ, được cân chỉnh quang học chính xác. Tác dụng của việc ấy có lẽ hầu như chỉ vừa đủ nhận thấy, nhưng cách tạo hình đá đòi hỏi nhiều cẩn trọng và kỹ năng hơn thường lệ, cho thấy một sự quan tâm đến độ tinh xảo chính xác của kiểu thức. Bên cạnh mảng trang trí (*frieze*) chạy bao quanh công trình trên các đầu cột, thường thấy ở các ngôi đền như thế, còn có một mảng trang trí khác chạy bao quanh tường ngoài của căn phòng bên trong, đứng giữa các cột có thể thấy, là điều chưa ai làm trước đây. Vì vậy, rõ ràng Parthenon có vị trí chắc chắn trong truyền thống xây dựng đền thờ Hy Lạp, nhưng nó huy hoàng và tráng lệ hơn những ngôi đền trước. Việc nó xuất hiện đã là điều khó có thể hình dung, nhưng cứ giả sử thay vì xây Parthenon thì Phidias, Ictinus và Callicrates đã hợp tác ở một công trình khác mà về sau có diện mạo như nhà thờ Sagrada Familia. Nó sẽ được nhìn nhận như thế nào đối với cư dân của Athens thế kỷ 5 trước Công nguyên? Nó sẽ hoàn toàn kỳ quái và man rợ. Nó sẽ không cho thấy rằng những người thiết kế ra nó biết hay quan tâm tới văn hoá của họ. Nhìn nó, họ sẽ không thấy bất kỳ dấu hiệu quen thuộc nào để có thể gợi lên trong họ cảm giác thừa nhận và

thân quen. Từ "man rợ" (*barbaric*) có nguồn gốc là một từ của người Hy Lạp để chỉ người nước ngoài, cho chúng ta biết người Hy Lạp nghĩ gì về họ.

Văn hoá quen thuộc và ngoại lai

Nếu biết đánh giá người nước ngoài và các công trình của họ tốt hơn người Hy Lạp cổ đại, chúng ta cũng sẵn sàng tìm hiểu, dù đôi khi hiểu sai, những biểu hiện ở các công trình thuộc về những nền văn hoá khác. Một công trình bất hủ như Taj Mahal (Hình 23) cũng giống như Parthenon ở chỗ bén rễ trong những truyền thống của chính nó, và nó có thể được hiểu trong mối liên hệ với những truyền thống ấy như một thành viên trong chuỗi dài các lăng mộ, nhưng nó hơn các lăng mộ khác vì được xây dựng ngông cuồng lạ thường và tuyệt đẹp. Hình ảnh Taj Mahal lưu truyền khắp thế giới, nhưng hiếm khi được hiểu bằng kiến thức về văn hoá địa phương của nó. Trong văn hoá quốc tế của khách du lịch toàn cầu, Taj Mahal được trình bày như một hình ảnh ngoại lai đẹp xiêu lòng về toàn bộ tiểu lục địa Ấn Độ, giống như Nhà hát opera Sydney được sử dụng để nói về Australia. Những hình ảnh này đã trở nên quen thuộc khắp thế giới, trở thành một phần của văn hoá



Hình 23. Lăng Taj Mahal, Agra, Ấn Độ (1630-1653); kiến trúc sư Ustad 'Isa (không rõ niên đại). Lăng mộ đẹp nổi tiếng Taj Mahal được xây dựng như một công trình tưởng niệm Mumtaz I-Mahal theo lệnh của chồng bà, Shah Jehan, hoàng đế Ấn Độ triều đại Mughal. Tên của kiến trúc sư bị quên lãng, nhưng được tái khám phá từ bằng chứng tư liệu tìm thấy trong những năm 1930. Ông được đưa tới từ Persia, và thiết kế ấy là sản phẩm chắt lọc từ nhiều thế kỷ của truyền thống Hồi giáo. Nó là công trình trung tâm của một phức hợp công trình kỷ niệm, bao gồm một nhà thờ Hồi giáo bằng sa thạch đỏ và những khu vườn với cây cối và hồ soi bóng. Lăng được phủ hoàn toàn bằng cẩm thạch trắng khiến công trình có tính chất siêu phàm, dù là khi phản chiếu ánh nắng gay gắt vào bóng râm của nó, đón ánh sáng dịu nhẹ của mặt trăng hay màu sắc của mặt trời sắp lặn. Cảnh tượng khiến mọi nhà bình luận phải trầm trồ, và nó chất chứa những huyền thoại lãng mạn khó có thể được chứng minh.

du lịch. Vì vậy, khi một du khách từ vùng đất lạ tìm đến những thắng cảnh nổi tiếng này và chụp hình chúng, đó không hẳn là một cuộc gặp gỡ với cái gì đó nguyên bản và không thể giải thích được, mà là sự thừa nhận một điều quen thuộc. Bức hình du lịch kinh điển ("Tôi đây, đang đứng trước tháp Eiffel) không phải là một cách tìm hiểu về kiến trúc thế giới - trong sách hướng dẫn còn có những bức hình rõ hơn với lời giải thích tốt hơn - mà là để chứng minh rằng mình thuộc tầng lớp ưu đãi có đặc ân được đi du lịch khắp thế giới. Hơn bất cứ thời đại nào, ngày nay rất nhiều người có thể tới những vùng xa xôi, và họ có thể làm điều đó không quá khó khăn, không cần bất cứ lý do thúc bách nào. Tin tức và ý tưởng được truyền khắp thế giới bằng phương tiện và tốc độ lớn hơn, đồng thời những khía cạnh nhất định của văn hoá trở nên toàn cầu hoá. Nếu muốn biết hơn về Taj Mahal và tầm quan trọng của nó, chúng ta cần nghiên cứu kiến trúc của miền Bắc Ấn Độ theo đạo Hồi và vùng Persia[1], xuất xứ của kiến trúc ấy. Nếu muốn biết hơn về ý nghĩa và tầm quan trọng của hình thức xây dựng Nhà hát opera Sydney, chúng ta không tìm chúng ở vùng xa xôi hẻo lánh của Australia mà ở Đan Mạch và

---

1 Iran ngày nay.

có lẽ ở Địa Trung Hải, nơi kiến trúc sư đã tự xây cho mình một ngôi nhà. Những ảnh hưởng văn hoá không được gắn liền với địa điểm theo cách giống nhau.

Lý do chọn Le Corbusier làm kiến trúc sư cho Chandigarh (Hình 6) cũng phức tạp tương tự. Ông không phải một kiến trúc sư địa phương, nhưng đã khẳng định mình như một nhân vật quan trọng trong văn hoá kiến trúc phương Tây. Ở nhiều khía cạnh, văn hoá của ông là văn hoá của quyền lực thực dân, và nhà nước mới muốn tách biệt khỏi nó. Bằng cách cho thấy những công trình hiện đại đẳng cấp cao có thể được tạo ra bởi lực lượng lao động địa phương, nhà nước thể hiện khát vọng là thành viên ở tầm quốc tế của thế giới hiện đại. Một công trình tân cổ điển với dáng vẻ như những công trình đế quốc của New Delhi sẽ không thích hợp với khát vọng ấy. Bằng chủ nghĩa hiện đại với sự am hiểu tường tận, các thiết kế nói lên rằng nhà nước đang có một khởi đầu mới, nhưng điều ngược đời là Le Corbusier chưa chắc đã được giao dự án này nếu không do những nỗ lực liên tục của các đại diện thực dân trước đó (Maxwell Fry và Jane Drew) trong việc thuyết phục cả giới chức lẫn bản thân Le Corbusier rằng ông là người thích hợp cho công việc. Nó là một thiết kế mang tính hậu thực dân thấy rõ, có thể dành được sự

tôn trọng của những nhân vật thực dân trước đó, đồng thời có lẽ cũng thoả mãn nhu cầu của cộng đồng địa phương. Ở nhiều phương diện, nó hoàn toàn đảo ngược các quan điểm đối với văn hoá Ấn Độ được thể hiện ở Dinh thự Brighton (Hình 3), nơi ý tưởng về Ấn Độ xuất hiện như một vùng đất thần tiên kỳ lạ. Ở Chandigarh, chúng ta có một hình ảnh về Ấn Độ, hay cụ thể hơn, một hình ảnh về Punjab như một nhà nước hiện đại được thừa nhận, đảm đương một vai trò nghiêm túc.

Bảo tàng Guggenheim ở Bilbao có vị trí chắc chắn trong phạm vi văn hoá du lịch toàn cầu (Hình 24). Nó là công trình đã có vị thế quan trọng trong việc làm sống lại vận may của một thành phố nhỏ, bằng cách biến thành phố thành một địa điểm mà mọi người từ khắp thế giới muốn ghé thăm. Những ích lợi đối với thành phố lớn hơn nhiều chi phí xây dựng, cho dù chi phí ấy có vẻ ngất ngưởng. Tuyển tập các tác phẩm nghệ thuật nó chứa đựng hoàn toàn có thể được trưng bày trong một công trình khiêm tốn và kín đáo không gây hứng thú cho ai. Truyền thống văn hoá của công trình không đến từ miền bắc Tây Ban Nha, nơi nó đặt địa điểm, mà đến nhiều hơn từ Los Angeles, nơi nó được thiết kế. Hình thức của nó thuộc về một tập hợp hình dạng công trình được triển khai



Hình 24. Bảo tàng Guggenheim, Bilbao, Tây Ban Nha (1997); kiến trúc sư Frank Gehry (sinh năm 1929). Frank Gehry sinh ở Canada, chuyển đến California lần đầu tiên khi còn là sinh viên, sau đó định cư và khởi sự hành nghề kiến trúc ở đó, ban đầu làm các thiết kế tương đối thông thường. Sau công trình thử nghiệm là chính ngôi nhà của mình ở Santa Monica, ông đã đi theo hướng thiết kế những công trình mang nhiều điểm chung với các truyền thống của nghệ thuật điêu khắc hơn là kiến trúc. Thiết kế cho Bảo tảng Guggenheim rất ngoạn mục và cuốn hút, đã giúp hướng sự chú ý quốc tế tới một thành phố tỉnh lẻ của Tây Ban Nha và xác lập nó trên bản đồ văn hoá thế giới. Công trình được xây bằng khung thép, lợp ngói titan, và có vẻ gần như không thích hợp cho việc làm không gian trưng bày các tác phẩm nghệ thuật. Nó là thể hiện kiến trúc của một chùm pháo hoa.

trong xưởng thiết kế trứ danh và mang phong cách rất riêng của Frank Gehry. Có thể thấy nó là truyền thống riêng của ông và đã phát triển qua nhiều thập kỷ. Nói rộng hơn, nó có ý nghĩa trong truyền thống của những người tiên phong, được hình thành trong thế giới nghệ thuật, vì thế khiến công trình rất thích hợp cho việc trưng bày những tác phẩm nghệ thuật tiên phong. Đây cũng không phải là những tác phẩm của nghệ sĩ địa phương mà của những ngôi sao tầm vóc quốc tế trong thế giới nghệ thuật. Vì vậy, bộ sưu tập của bảo tàng có nhiều cái chung với những bộ sưu tập nghệ thuật đương đại ở các thành phố lớn của Mỹ hơn là với những bộ sưu tập nghệ thuật đương đại ở các thành phố tỉnh lẻ lân cận. Bằng cách tham gia vào văn hoá toàn cầu của thế giới nghệ thuật quốc tế, thành phố có được một vị thế nhất định, thu hút du khách và đầu tư, và công trình được hấp thụ thành công trong hai văn hoá (văn hoá tiền phong trong nghệ thuật và văn hoá du lịch). Ở trường hợp này, hai văn hoá đã hoà hợp với nhau để đem lại thành công.

Văn hoá riêng của kiến trúc sư lại là một điều gì đó khác nữa. Chiều hướng sáng tạo của Gehry có thể đã mở ra bằng cách vò nhàu một tờ giấy rồi đặt nó thoải mái trên một bản vẽ mặt bằng, nhưng có sự khác biệt lớn giữa việc đính

một tờ giấy vò nhàu vào một tấm bìa và xây một phòng trưng bày nghệ thuật hoạt động được trên một địa điểm ở Tây Ban Nha. Vô số câu hỏi kỹ thuật nảy sinh, và chúng phải được xử lý bằng sự nhạy cảm khéo léo nếu không muốn ý tưởng bị phá hỏng khi thực thi. Ví dụ, nếu các hình dạng không thể được xây, chúng phải bị thay đổi để tìm ra cách xây được, trong trường hợp này là sử dụng khung thép để tạo hình cơ bản, sau đó lợp ngói bọc titan để chúng dễ thích ứng với những hình dạng cong. Nếu máy tính chưa trở thành một phần thông thường trong đồ nghề của kỹ sư, việc cân nhắc một hình thức công trình như thế sẽ là bất khả thi vì các tính toán liên quan vô cùng phức tạp. Thép và các mẩu titan được cắt thành hình không phải tại chỗ mà trong điều kiện nhà máy, nơi công việc được thực hiện với độ chính xác cao. Việc chúng có thể được đưa tới địa điểm xây dựng và lắp ráp đã đủ kỳ diệu. Từ những điều kiện của xưởng thiết kế nơi Gehry phát minh ra hình thức xây dựng cho đến công trình là cả một khoảng cách xa. Có lần, ông làm ra một cái ghế bành bằng cách dán bìa cứng được gấp thành một khối lớn rồi dùng cưa tay tạo hình.

Khung và khối

Để có thể bám sát công trình đến khi xây dựng, kiến trúc sư phải quan tâm tới các phương pháp xây dựng, và thông thường, chính phương pháp xây dựng tìm được sự thể hiện trong thiết kế hoàn thiện. Ví dụ, kiến trúc sư sẽ tìm cách để sử dụng gạch làm những gì đặc trưng cho gạch, chẳng hạn tường và cửa cuốn, trong khi thép sẽ được sử dụng làm những gì đặc trưng cho thép, chẳng hạn khung dạng lưới. Một công trình với khung thép thường phải có tường và cửa sổ để trở nên hữu ích, và người ta có thể làm tường che khung thép, khiến công trình trông chắc đặc. Tuy nhiên, kiến trúc sư có thể biến việc phô bày kết cấu thành một nguyên tắc xây dựng, chẳng hạn Mies đã sắp xếp các phần chắc đặc của bức tường theo cách khiến ai cũng thấy rõ khung thép đang nâng đỡ công trình, còn các bức tường chỉ đóng vai trò như những tấm bao che không mang tính kết cấu. Bằng cách chăm chút cho sự thể hiện những chi tiết lặt vặt trong xây dựng, kiến trúc sư có thể thiết kế những công trình đẹp và được các kiến trúc sư khác ngưỡng mộ, trong khi đối với người không thông thạo thì trông chẳng khác nào một tác phẩm công nghiệp không có gì đặc biệt. Ngay Toà nhà Seagram với danh tiếng lan rộng và tính chất

hoành tráng ít được nhận thức đủ của nó cũng chưa bao giờ được khuếch trương như một điểm du lịch đáng tham quan, ngoại trừ giữa các kiến trúc sư. Thực ra, ý tưởng "thể hiện" ở đây không hẳn rõ ràng như mới nhìn, vì hệ thống lưới gồm những thanh ngang và dọc phân bố đều nhau không phải là toàn bộ câu chuyện xây dựng. Một công trình còn cần những thanh giằng chéo để toàn bộ cấu trúc không đổ ngang trong gió mạnh (và gió ở tầng hai mươi mạnh hơn rất nhiều so với tầng trệt). Mies không để những thanh giằng chéo lộ ra, nhưng những người khác thì có (ví dụ, Skidmore Owings và Merill với công trình tháp John Hancock ở Chicago). Ngoài ra, việc để lộ các cột thép ở một công trình cao cũng là điều còn phải bàn vì cấu trúc cần chịu được lửa tốt hơn khả năng chịu lửa của thép. Vì vậy, các cột thép trong công trình của Mies đôi khi phải được bọc bằng vật liệu bảo vệ, chẳng hạn bê tông. Để phô bày kết cấu, ông lại phải bọc lớp bê tông bằng thép, khiến công trình như thể được chống đỡ bởi những cột thép lớn hơn. Điểm cần nói ở đây là ngay cả khi kiến trúc sư quyết định công trình sẽ phô bày kết cấu của nó, điều đó không có nghĩa là bản thân quá trình thiết kế là đủ. Có những quyết định khác phải đưa ra, và đó thường là các vấn đề phán đoán, có thể làm thay đổi bề ngoài của công trình. Ví dụ, tại

sao phải thể hiện tính chất chịu được trọng lực, nhưng không thể hiện tính chất chịu được áp lực gió? Tại sao không thể hiện việc các cột được bảo vệ để khiến công trình an toàn trong trường hợp hoả hoạn? Những người sử dụng công trình có thể thấy điều đó tạo cảm giác an tâm. Câu trả lời chắc chắn là vì truyền thống. Truyền thống phương Tây trong hơn hai ngàn năm trăm năm đã thấy giá trị đặc biệt ở những công trình có cột, và cột đã được xem như cơ sở cho các hiệu ứng thẩm mỹ của một công trình. Những công trình kỷ niệm có các cột lớn. Những công trình đẳng cấp cao có cột được chạm khắc tinh tế, làm bằng vật liệu tốt. Từ Hy Lạp để chỉ cột là *stylos*, gốc của từ tiếng Anh "*style*" (phong cách). Hàng cột bao quanh một ngôi đền Hy Lạp được gọi là *peristyle*[1]. Một công trình không có cột được gọi là "*astylar*" nghĩa là không có phong cách.

Truyền thống và sự mới mẻ

Truyền thống này đã bị thách thức khi kiến trúc sư tìm cách phô bày những khía cạnh quan trọng khác của công trình, chẳng hạn thiết bị sưởi và thông gió, thứ có thể chiếm một phần lớn chi phí và khó giấu đi. Ví dụ, tại Center

---

[1] Peri nghĩa là "bao quanh".

Georges Pompidou ở Paris, nhiều ống dẫn và hệ thống lưu thông - như cầu thang, thang máy và thang nâng - được phô ra, luồn lách qua cấu trúc của công trình, cho nó một tính chất đặc biệt (Hình 25). Cấu trúc ở đây được xử lý khéo léo nên các cột lớn hầu như được giấu đi, và kết cấu phô ra ở mặt tiền chủ yếu là một mạng lưới thép đẹp, trông như một dàn giáo. Công trình khi chứa đầy người có vẻ cũng chỉ là sự hỗ trợ cho những hoạt động bên trong và xung quanh, và đây là ý nghĩa của nó. Đây là kiến trúc được quan niệm như một "tiện ích" hơn là một công trình kỷ niệm. Nó là nơi cho các sự kiện xảy ra thay vì là một công trình độc lập mang vẻ đẹp tự thân. Ai nhìn nó trong hình thì chỉ thấy nó như một khối lắp ráp của xà và rầm, gợi nhớ một nhà máy lọc dầu, nhưng người đã ghé thăm nó sẽ nhớ chuyến đi trên thang máy, quang cảnh từ trên cao, quán cà phê tầng thượng, các triển lãm, những người biểu diễn đường phố. Đối với một công trình lớn và màu mè, nó trầm lặng đáng ngạc nhiên, nhưng phát huy vai trò theo những cơ chế khác, chẳng hạn khác với Parthenon đến mức khiến chúng ta tự hỏi phải chăng cùng một phạm trù "kiến trúc" liệu có thích hợp cho cả hai.

Mặc dù vậy, cả hai công trình đều thuộc cùng truyền thống và có một số điểm chung. Dĩ



Hình 25. Center Georges Pompidou, Paris, Pháp (1977); kiến trúc sư Renzo Piano (sinh năm 1937) và Richard Rogers (sinh năm 1933). Center Pompidou là một phức hợp văn hoá bao gồm các thư viện, phòng trưng bày nghệ thuật và những tiện ích liên quan. Nó được đưa vào một khu vực xập xệ của trung tâm Paris (Beaubourg) và đã có tác dụng phục hồi vận may của khu vực vì nó trở thành một địa điểm ghé thăm hợp thị hiếu. Nó không tuân theo khuynh hướng thường thấy của kiểu công trình này, và trở thành một công trình có ý nghĩa lớn bằng cách mang vẻ ngoài không là gì hơn một dàn giáo nâng đỡ cho những hoạt động sôi nổi diễn ra bên trong. Ở giai đoạn đầu của thiết kế, hầu như mọi thứ ở nó đều di chuyển được - kể cả sàn - nhưng trong thực tế, đó hoá là là một ý tưởng quá đắt đỏ. Vào mùa hè, bên ngoài công trình thường có những đám đông xem các nghệ sĩ đường phố biểu diễn ở quảng trường trước toà nhà, và tại mặt tiền chính, có thể thấy rõ những dòng du khách nối tiếp nhau lên thang máy, chiêm ngưỡng toàn cảnh Paris rộng lớn trong quá trình đi lên.

nhiên có những khác biệt về quan điểm và bầu không khí, và chúng quá hiển nhiên nên chúng ta không cần chỉ ra. Mỗi công trình là một tuyệt phẩm nghệ thuật, trưng bày những kho tàng nghệ thuật. Trong trường hợp Parthenon, bức tượng đáng thán phục Athena chi phối không gian nội thất, nhưng các di vật thiêng liêng hơn được cất giữ cách đó không xa, tại Erechtheion. Center Pompidou trưng bày các tác phẩm nghệ thuật lớn trong những cuộc triển lãm khác nhau, nhưng những tác phẩm nghệ thuật đáng trân trọng nhất được cất giữ gần đó, tại bảo tàng Louvre. Mỗi công trình làm chủ một không gian bên ngoài. Trong trường hợp Parthenon, không gian bên ngoài được xác định chính thức như một nơi chốn tôn nghiêm, còn trong trường hợp Center Pompidou rõ ràng là một quảng trường công cộng. Phần cốt lõi nhất của mỗi công trình được hạn chế và dành riêng cho sự chiêm ngưỡng, dù là chiêm ngưỡng bức tượng của một vị thần hay những tác phẩm nghệ thuật vô giá. Khu vực bên ngoài mỗi công trình mang không khí lễ hội như nhau. Vào những ngày cúng tế, các vị thần vô hình sẽ hài lòng thụ hưởng lễ hiến tế, còn cư dân Athens ăn con vật hiến tế - một đặc điểm vốn có của những nơi tôn nghiêm Hy Lạp là dãy phòng ăn đặt trong các hành lang dài có mái che (*stoa*). Ở quảng

trường Georges Pompidou có các nghệ sĩ đường phố biểu diễn và các quán cà phê. Mảng trang trí (*frieze*) điêu khắc của Parthenon diễn tả một đám rước, trong khi Center Pompidou tránh trang trí bằng điêu khắc, nhưng bản thân khách du lịch tạo nên một đám diễu hành khi họ xếp hàng đi lên theo thang máy chạy dọc mặt tiền toà nhà. Hơn nữa, đám diễu hành này ít nhiều cũng ở cùng vị trí trong mỗi công trình, đâu đó giữa bên ngoài và bên trong: ở Parthenon là bên trong hàng cột bao quanh và có thể nhìn thấy giữa các cây cột, còn ở Paris là trong một đường ống lắp kính và có thể thấy từ quảng trường. Có lẽ cả hai công trình có dáng vẻ như vậy là vì nhà thiết kế quan tâm thể hiện kết cấu của công trình. Có một truyền thống (đáng chất vấn) cho rằng mảng trang trí kiểu Doric ở những ngôi đền như Parthenon là ký ức về thời mà những công trình này còn được xây bằng gỗ, và các tấm trang trí với ba đường xẻ dọc (*triglyph*) thể hiện đầu xà hay đầu rầm gỗ. Ở Center Pompidou, các bộ phận của công trình được kết nối với nhau theo những cách có thể thấy rõ, vì vậy bản thân sự lắp ráp các thành phần trở nên mang tính trang trí. Ngoài ra, không phải tình cờ khi cả hai công trình dường như đều có những tấm lát hình chữ nhật dẫn bước chân dễ xác định trên nền. Trong trường hợp Center Pompidou, ấn

tượng ấy ít rõ ràng hơn vì nhiều phần của công trình mở rộng dưới đất, bên dưới quảng trường thoai thoải. Những điểm so sánh này có vẻ nhỏ nhặt và không quan trọng bằng những khác biệt giữa hai công trình, nhưng điều cần nói là rõ ràng, chúng ta nhìn vào Center Pompidou và thấy mối liên hệ với những công trình khác, dù chúng là những tượng đài văn hoá vĩ đại hay nhà máy lọc dầu. Không thể nói điều tương tự về Bảo tàng Guggenheim ở Bilbao vì nó khác đáng kể ở hình ảnh với hầu hết các công trình chúng ta đã gặp. Trông nó không giống một công trình kỷ niệm ngự trị. Trông nó không giống một nhà máy lọc dầu. Trông nó không giống bất kỳ phòng trưng bày nghệ thuật nào khác, nhưng khi hình ảnh của nó trở nên quen thuộc hơn, chúng ta học cách thừa nhận nó như một loại hình riêng. Vậy chúng ta phải nói gì về nó? Thay vì là thứ quan trọng nhất hay cốt lõi nhất của kiến trúc, tính nguyên bản là một phúc lành pha trộn, bởi lẽ hoàn toàn nguyên bản tức là hoàn toàn vô nghĩa. Thực ra công trình không vô nghĩa vì nó kết nối mạnh mẽ với một truyền thống khác, rất thích hợp cho chức năng của nó: trông nó như một tác phẩm điêu khắc. Chúng ta có khuynh hướng nhìn nó theo những tiêu chuẩn điêu khắc, sẵn lòng cảm nhận những hình thức của nó vì chính những

hình thức ấy, bất chấp thực tế rằng chúng không phản ánh cách sử dụng công trình bên trong hoặc không thể hiện rõ các phương pháp xây dựng. Khung thép được phủ toàn bộ, vì vậy người ta không cần để ý rằng nó có ở đó. Những không gian bên trong khác với lớp vỏ ngoài, giống như nội thất kiểu Trung Hoa của Dinh thự Brighton khác với diện mạo Ấn Độ của nó. Không giống như hầu hết các tác phẩm điêu khắc, bảo tàng có không gian bên trong, nhưng khi được nhìn từ bên ngoài, nó mang nhiều tính chất của một tác phẩm điêu khắc hữu dụng có thể ở được hơn là tính chất của một công trình xây dựng. Ấn tượng ấy cần được điều chỉnh nếu người ta đã quen với những công trình khác của Gehry. Chúng thể hiện một mạch phát triển vững chắc, tạo nên một truyền thống cá nhân, trong đó mỗi công trình mới lại có ý nghĩa như một bước tiến xa hơn. Không thể dự đoán nó sẽ đi hướng nào, nhưng khi nhìn lại thì thấy có vẻ hợp lý.

Cảm nhận của chúng ta khi bắt gặp một công trình là cảm nhận tự phát, nhưng nó được sàng lọc thông qua văn hoá mà chúng ta đã thu thập trên hành trình đi tới cuộc gặp gỡ ấy, một phần do chủ ý và một phần do ngẫu nhiên. Những thứ được thu thập ngẫu nhiên là những thứ chúng ta lượm lặt từ nền văn hoá vây quanh, bởi vậy

chúng là kết quả của những yếu tố bẩm sinh cũng như các thói quen mà chúng ta tiếp thu. Đây là văn hoá mà hầu hết chúng ta luôn có cảm giác thoải mái như đang ở nhà mình, cũng là nơi chúng ta sống cuộc sống hàng ngày. Khía cạnh quan trọng nhất của những thứ chúng ta bắt gặp ở dạng này là sự thân thuộc. Thi thoảng cũng có chút mới mẻ để chúng ta không phải đối mặt với sự tẻ nhạt chán chường, nhưng tính chất thân thuộc của những thứ xung quanh cũng có tác dụng trấn an như là những thái độ có thể đoán trước của người quen. Chúng ta sẽ bắt đầu lo lắng nếu thấy người mà mình nghĩ là hiểu rõ bắt đầu cư xử theo những cách không mong đợi.

Những thị hiếu được giáo dục

Một phần khác của văn hoá là do chúng ta cố gắng đạt được bằng cách này hay cách khác. Rõ ràng, việc cố gắng giáo dục thị hiếu là có thể. Điều ít hiển nhiên hơn là tại sao chúng ta chọn làm như vậy, vì vào lúc đầu, công sức bỏ ra vượt xa những vui thích nhận được tức thời. Chúng ta phải có sự tin chắc rằng một điều gì đó tốt đẹp sẽ đến từ nỗ lực dành cho những thứ như vậy. Ví dụ, với âm nhạc, hiếm khi có chuyện một tác phẩm mới nghe lần đầu đã thấy thích thú ngay,

rồi sau khi đã quen thuộc, chúng ta thấy nó kém đi thì lại nghĩ rằng nó là thứ âm nhạc tồi. Chúng ta cần tập cho mình quen với thế giới âm thanh của bản nhạc để cảm thấy chuỗi âm thanh nào là ổn thoả, khi ấy mới có thể lắng nghe theo cách khiến mình thích thú từ lần đầu tiên. Như thế, chúng ta được chuẩn bị cho việc lắng nghe một tác phẩm của Mozart[1] bằng cách biết về những sáng tác khác của ông; nhưng sự quen thuộc với vẻ trang nhã thanh lịch của Mozart không đủ để khiến chúng ta thích thú ngay lần đầu tiên nghe một tác phẩm của Bartok[2] với những hoà âm phức tạp và những nhịp phách bất thường của các vũ khúc dân gian Hungary. Chỉ khi đã quen hơn với thế giới âm nhạc thì những tác phẩm như thế mới có sức mạnh lay động. Tương tự với kiến trúc, có những công trình đi theo các hình mẫu dễ nhận ra - trong đó hình mẫu thâm nhập rộng nhất trong suốt sự phát triển của văn minh phương Tây là chủ nghĩa cổ điển muôn màu muôn vẻ. Ngoài ra có những truyền thống theo vùng, hoặc truyền thống quốc tế gần đây là chủ nghĩa hiện đại. Những biến thể của chủ nghĩa hiện đại có thể biến thành truyền thống

---

1 Wolfgang Amadeus Mozart: nhạc sĩ cổ điển Áo (1756-1791).

2 Béla Bartók: nhạc sĩ và nghệ sĩ dương cầm Hungary (1881-1945).

cá nhân riêng biệt, chẳng hạn trong trường hợp của Frank Gehry và các kiến trúc sư làm ra những công trình "dấu ấn" trên khắp thế giới. Trong những truyền thống cá nhân riêng biệt, một phần thanh thế của công trình đến từ thực tế rằng nó là tác phẩm của một nhà thiết kế nổi bật, và nó có thể được thừa nhận bởi những người hứng thú với kiến trúc đương đại. Thanh thế của một thành phố có thể tăng bằng cách thu thập những công trình như vậy, cho thấy nó có một vị trí trên vũ đài quốc tế. Chúng ta có thể biết các công trình địa phương do ngẫu nhiên, đặc biệt là nếu sử dụng chúng thường xuyên, chúng ta có thể hình thành những quan điểm rõ nét về chúng, thích ứng với việc chúng giúp đỡ hay chống lại chúng ta trong cuộc sống hàng ngày. Dù không suy nghĩ, có lẽ chúng ta thầm hài lòng rằng những công trình này đã tiếp tục ở đó, đóng vai trò như những điểm tham chiếu để đánh dấu đường đi của chúng ta trong một đô thị quen thuộc. Có thể đó chỉ là những công trình khá bình thường, hoặc nếu đường tới chỗ làm đưa tôi đi ngang Westminster, tôi có thể thấy mình nhìn nhận những công trình kỷ niệm quốc gia như Cung điện Westminster trong vai trò trên: như những dấu mốc địa phương. Phản ứng của chúng ta với các công trình tuỳ thuộc vào cách nghĩ của chúng ta về chúng cũng nhiều

như vào bản thân công trình, miễn là công trình chắc chắn vẫn ở đó. Nhưng cách nghĩ này về công trình chỉ có tầm quan trọng địa phương, sẽ không thôi thúc ai thực hiện chuyến đi tới thăm nó. Để thực hiện hành động ấy, chúng ta cần được thuyết phục rằng công trình rất đặc biệt vì lý do này hoặc lý do khác. Trong một số trường hợp, công trình có thể cực kỳ bắt mắt và không giống bất cứ thứ gì chúng ta đã thấy, hoặc như trong trường hợp toà nhà Seagram hay đền Parthenon, nó là một ví dụ "nguyên bản" có độ hoàn mỹ cao về một kiểu xây dựng được sử dụng rộng rãi, khiến nó rất có thẩm quyền ở một phương diện nào đó. Chúng quan trọng không chỉ vì là những công trình đẹp hoặc thú vị, mà còn vì chúng là một phần của một câu chuyện về sự phát triển của kiến trúc qua các thời đại. Những công trình chủ chốt trong câu chuyện ấy tạo nên một "danh sách được công nhận" - một tập hợp những công trình mà tất cả những ai có mức độ văn hoá tao nhã nhất định đều muốn biết. Từ tiếng Đức cho cấp độ văn hoá này là *Bildung*. Không có từ tương ứng chính xác trong tiếng Anh, mặc dù vậy nó gợi lên cảm giác một người *phải* biết về những công trình nào đó. Nếu trong quá trình đối thoại, tôi nhận ra rằng một sử gia kiến trúc có danh tiếng cao ngất chưa nghe nói tới Parthenon, tôi sẽ có khuynh hướng cho rằng

có cái gì đó gian lận về danh tiếng ấy. Một số công trình được sử dụng quá thường xuyên làm điểm tham chiếu trong văn hoá của chúng ta tới nỗi không biết chúng tức là không tham gia vào văn hoá ấy. Và văn hoá ở đây không phải là địa phương mà là quốc tế, dù điều này không có nghĩa là nó đồng nhất ở mọi nơi. Nếu nhìn lại danh sách những minh hoạ chọn lọc trong cuốn sách này, tôi có thể thấy rõ rằng tôi đang viết từ một truyền thống phương Tây. Nhà tranh ở Hình 2 được chọn như một ví dụ khá điển hình cho một truyền thống xây dựng đẳng cấp thấp, và không ai kỳ vọng một sử gia kiến trúc nhận ra nó một cách chính xác. Nó không nổi tiếng. Tất cả những công trình còn lại đều nổi tiếng, trừ ngôi đền Etruscan chuyên biệt hơn nhưng cần thiết cho câu chuyện tôi đang cố gắng kể ở đoạn ấy. Hầu hết những công trình đã qua được thử thách của thời gian, đã tự cho thấy chúng là những điểm tham chiếu hữu ích trong thảo luận và phân tích kiến trúc. Một số công trình được ưa thích như Hagia Sophia ở Istanbul và Bảo tàng Kimbell của Louis Kahn không được đưa vào thảo luận, và điều này khiến tôi ngạc nhiên. Nếu đến từ một vùng khác của thế giới, có thể nỗ lực tạo ra một ấn tượng về kiến trúc của tôi đã bao gồm một vài ví dụ khác. Tôi sẽ đưa vào ít công trình từ Tây Âu hơn, và phán đoán

của tôi về cái gì là trung tâm, cái gì là ngoại vi chắc chắn sẽ khác đi nếu tôi có gốc gác trong một truyền thống khác. Tuy nhiên, nhiều công trình trong số tôi chọn chắc chắn sẽ được đưa vào danh sách lựa chọn của những người khác: ý tưởng là giới thiệu một loạt công trình có tầm quan trọng lớn, và hầu hết sẽ quen thuộc với bất kỳ ai từng quan tâm tới chủ đề này. Có thể hình dung ra những danh sách công trình thay thế, dựa trên việc kể những câu chuyện khác về kiến trúc và dẫn tới việc chọn công trình khác đi. Đó sẽ là một hướng đi khác cơ bản, trong khi mục đích của dẫn luận này là giới thiệu một tập hợp những công trình có giá trị được công nhận. Một khi một công trình đã xác lập vị trí trong danh sách, việc thách thức vị trí của nó ở đó chẳng giúp ích gì cho người mới tìm hiểu. Không thể nghi ngờ giá trị của đền Parthenon hay nhà thờ Bourges, và nếu chúng ta nói với mọi người rằng mình không ấn tượng gì với chúng, điều đó chỉ khiến họ chỉ trích hiểu biết của chúng ta. Hiểu biết ấy sẽ bị đánh giá thấp, còn công trình cứ tiếp tục được xem là có vị thế khác thường. Đây là cách để những công trình có vị thế trở thành những công trình vĩ đại. Chúng vượt qua ngưỡng và trở nên không thể bị công kích, vì bất kỳ nỗ lực nào nhằm gièm pha chúng cũng chỉ làm giảm độ tin cậy của người phê bình. Nếu

ai đó không thấy ấn tượng với các kim tự tháp, tốt nhất là nên học cách để được ấn tượng bởi chúng. Cảm giác ngạc nhiên ngây thơ vẫn có chỗ trong trải nghiệm của chúng ta, và những công trình khiến chúng ta cảm thấy như vậy nên được đánh giá cao. Công trình của Gehry ở Bilbao có thể làm điều đó. Nó đập vào mắt và quyến rũ, ban đầu không gây ra cảm giác thừa nhận mà là khó hiểu, và đây là gốc rễ của sự ngạc nhiên và khám phá. Tuy nhiên, nó là một cảm xúc mà chúng ta phải trải qua ở những liều lượng nhỏ trong cuộc sống hàng ngày, một phần bởi vì ngay những công trình lạ lùng nhất cũng nhanh chóng trở nên quen thuộc nếu chúng nằm trong hoạt động thường ngày, một phần vì nếu ngạc nhiên quá nhiều, chúng ta sẽ không bao giờ hoàn tất bất cứ điều gì.

Công trình và văn hoá tạo nên kiến trúc

Chúng ta muốn nghĩ rằng những công trình đã được thừa nhận sẽ có giá trị phi thời gian, có thể yên bình vượt qua những thăng trầm của lịch sử con người, nhưng khi khảo sát kỹ hơn, quan điểm này không thể được duy trì. Chắc chắn rằng một số công trình đã luôn được đánh giá cao, nhưng chúng được đánh giá theo những cách khác nhau ở những thời điểm khác

nhau. Ví dụ, sẽ là ngu ngốc nếu cho rằng đền Parthenon không có giá trị lớn, nhưng nó đã được đánh giá ở những thời điểm khác nhau vì có vẻ thể hiện những điều khác nhau, chẳng hạn chiến thắng của Athens trước các đối thủ, hoặc như một biểu tượng cho cội nguồn của dân chủ. Giá trị vẫn cao, nhưng dễ thay đổi. Công trình là những tài sản vững chắc, những thuộc tính chúng có thì nội tại trong chúng. Kiến trúc được tạo ra khi một công trình và một văn hoá đến với nhau, kết nối với nhau theo cách khiến một thứ gì đó có giá trị xuất hiện. Chúng ta có thể bị nó kích thích hoặc xoa dịu, cảm thấy bị thách thức hoặc quyến rũ, nhưng nếu chúng ta không chú ý tới những phản ứng ấy và trau dồi chúng, kiến trúc sẽ chết trong tâm hồn ta, và thế giới xây dựng là một nơi chốn khô khan. Nhưng một khi ta biết điều gì đó về kiến trúc thì công trình trở nên sống động, và bất cứ nơi đâu ta đến cũng có thể thấy những biểu lộ âm thầm của kỹ năng và trí tuệ trong công trình. Có lẽ bên cạnh chúng còn có những biểu lộ của thói phù hoa, tham lam và kém cỏi. Chúng ta thích ngắm nhìn những công trình vĩ đại trên thế giới như biểu hiện rõ ràng nhất của một lý tưởng cao vời nào đó. Chúng ta thấy chúng như một thứ bất diệt, cụ thể hoá một thoáng nhìn vào vĩnh hằng, và chúng ta sẽ đi khắp thế

giới để tìm gặp chúng. Nhưng cũng có những niềm vui ở gần nhà, và chúng có thể không kém phần mãnh liệt. Đó là những niềm vui của cảm giác có một mối quan hệ thân thuộc với một địa điểm, và nó có thể bao hàm những cảm xúc trái ngược đáng ngạc nhiên như trong bất kỳ mối quan hệ lâu dài nào.



Biểu thời gian

- Kim tự tháp đầu tiên: Kim tự tháp bậc thang Zoser ở Saqqara, Ai Cập (2773 trước Công nguyên); kiến trúc sư Imhotep
- Đại kim tự tháp Khufu, Giza, gần Cairo, Ai Cập (2723-2563 trước Công nguyên); kiến trúc sư chưa biết (Hình 4)
- Những bánh xe đầu tiên có nan hoa (khoảng năm 2000 trước Công nguyên)
- Sử dụng sắt lần đầu tiên ở Địa Trung Hải (khoảng năm 1500 trước Công nguyên)
- Đền Parthenon, Athens, Hy Lạp (447-436 trước Công nguyên); kiến trúc sư Ictinus và kiến trúc sư Callicrates làm việc với nhà điêu khắc Phidias (Hình 7).
- Đền Juno Sospita, Lanuvium, kiểu thức Etruscan (thế kỷ 5 trước Công nguyên) (Hình 17)
- Phát minh ra hệ thống ròng rọc, do Archimedes (sinh khoảng năm 287 trước Công nguyên)
- Những xe có bánh đầu tiên được lái bằng cách xoay trục trước của xe (khoảng năm 50 trước Công nguyên)

- Maison Carrée, Nîmes, Pháp (1-10 thuộc Công nguyên); kiến trúc sư chưa biết (Hình 13)
- Đền Pantheon, Rome, Italia (118-125 thuộc Công nguyên); kiến trúc sư khuyết danh, làm việc dưới sự chỉ đạo của Hoàng đế Hadrian (Hình 14)
- Romanesque: nhà thờ xây vòm đá hậu La Mã đầu tiên, Tournus, Burgundy, Pháp (khoảng 950-1120); kiến trúc sư chưa biết
- Kiến trúc Gothic đầu tiên: xây lại tu viện Saint-Denis, Paris (khởi công 1137); dưới sự chỉ đạo của tu viện trưởng Suger (1081-1151)
- Gothic cổ điển: nhà thờ lớn St Etienne, Bourges, Pháp (khởi công 1190) (Hình 8)
- Lần đầu tiên sản xuất thuỷ tinh theo công nghệ crown ở Rouen (1330)
- Phục hưng: đỉnh vòm của nhà thờ lớn ở Florence, Italia (1420-1434); kiến trúc sư Filippo Brunnelleschi (1377-1446)
- Mặt tiền hậu-La Mã đầu tiên sử dụng những kiểu thức cổ điển đặt trên cùng: Palazzo Rucella, Florence, Italia (khoảng năm 1455); kiến trúc sư Leon Battista Alberti (1404-1472)
- Villa Capra, Vicenza, Italia (1569); kiến trúc sư Andrea Palladio (1508-1580) (Hình 15)
- Whitehall Banqueting House (1619-1622); kiến trúc sư Inigo Jones (1573-1652)
- Lăng Taj Mahal, Agra, Ấn Độ (1630-1653); kiến trúc sư Ustad 'Isa (không rõ niên đại) (Hình 23)
- Nhà thờ lớn St Paul, London, Anh (1675-1710); kiến trúc sư Sir Christopher Wren (1632-1723)
- Kính tấm lần đầu tiên được sản xuất ở Pháp (1688)
- Chiswick Villa, London, Anh (1725); Lord Burlington (1694-1753) (Hình 16)

- Nhà nguyện Wieskirche, Steinhausen, Bavaria, Đức (1745-1754); kiến trúc sư Dominikus Zimmerman (1681-1766) (Hình 11)
- Monticello, gần Charlottesville, Virginia (1796-1808); kiến trúc sư Thomas Jefferson (1743-1836) (Hình 12)
- Dinh thự hoàng gia, Brighton, Anh (1815-21); kiến trúc sư John Nash (1752-1835) (Hình 3)
- Hồi sinh Gothic: Cung điện Westminster, London, Anh (1836-68); kiến trúc sư Sir Charles Barry (1795-1860) và A. W. N. Pugin (1812-1852) (Hình 5)
- Ứng dụng sớm của gang hợp kim: Crystal Palace, Hyde Park, London (1851); kiến trúc sư Joseph Paxton (1803-1865); được thiết kế như một công trình triển lãm tạm thời
- Thang nâng chạy bằng hơi nước, sáng chế được cấp cho Elisha G. Otis (1861)
- Thang máy chạy điện đầu tiên do Werner von Siemens làm ra (1880)
- Nhà thờ chuộc tội Sagrada Familia, Barcelona, Catalonia, Tây Ban Nha (khởi công 1882); kiến trúc sư Antoni Gaudí (1852-1926) (Hình 22)
- Ứng dụng sớm của khung kết cấu bằng gang: Toà nhà Văn phòng Công ty Bảo hiểm Địa ốc, Chicago, Illinois (1883-1885); kiến trúc sư William Le Baron Jenney (1832-1907) và William B. Mundie (1893-1939). Đây là một toà nhà văn phòng mười tầng nổi tiếng.
- Tháp Eiffel, Paris, Pháp (1889); kiến trúc sư Gustave Eiffel (1832-1923)
- Bê tông gia cố bằng thép được sáng chế năm 1892 bởi kỹ sư người Bỉ, François Hennebique (1842-1921)
- Art Nouveau (Nghệ thuật mới): xung quanh lối đi xuống Métro, Paris, Pháp (1899-1905), sử dụng các tấm gang đúc sẵn; kiến trúc sư Hector Guimard (1867-1942) (Hình 21)

- Kính hình trụ kéo bằng máy lần đầu tiên được sản xuất ở Mỹ (1903)
- Nhà cao tầng thật sự đầu tiên: Woolworth Building, New York (1910-1913); kiến trúc sư Cass Gilbert (1850-1934). Đây là toà nhà cao nhất thế giới cho tới năm 1930.
- Tháp Chicago Tribune, Chicago, Illinois (1923-1925); kiến trúc sư John Mead Howells (1868-1959) và Raymond Hood (1881-1934) (Hình 20)
- Schröder House, Utrecht, Hà Lan (1924); kiến trúc sư Gerrit Rietveld (1888-1964) (Hình 9)
- Nhà triển lãm *l'Espirit Nouveau*, Paris, Pháp (1925); kiến trúc sư Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret, 1887-1965)
- Villa Savoye, Poissy, Pháp (1928-1930); kiến trúc sư Le Corbusier (1887-1965)
- Empire State Building, New York (1929-1931); kiến trúc sư Frank Lloyd Wright (1867-1959) (Hình 10)
- Seagram Building, Manhattan, New York City (1954-1958); kiến trúc sư Mies van der Rohe (1886-1969) và Philip Johnson (1906-2005) (Hình 18)
- Chandigard, Punjab, Ấn Độ (1950-1965); kiến trúc sư Le Corbusier (1887-1965) (Hình 6)
- Opera House, Sydney, Australia (1957-73); kiến trúc sư John Utson (1918-2008) (Hình 19)
- Center Georges Pompidou, Paris, Pháp (1977); kiến trúc sư Renzo Piano (sinh năm 1937) và Richard Rogers (sinh năm 1933) (Hình 25)
- Bảo tàng Guggeheim, Bilbao, Tây Ban Nha (1997); kiến trúc sư Frank Gehry (sinh năm 1929) (Hình 24)

Danh mục thuật ngữ

- **Baroque**: Đây là một phát triển về phong cách trong kiến trúc cổ điển, dùng trang trí để bao phủ công trình. Cách trang trí thường gồm tường và trần được điêu khắc hoặc vẽ tranh theo chủ nghĩa ảo giác. Nó đã hình thành ở Italia thế kỷ 16, và lan khắp châu Âu trong thế kỷ 17. Đây là phong cách kiến trúc lớn hoa mỹ nhất. Xem *Rococo*.
- **broken pediment**: Trán tường (*pediment*) với một khoảng hở ở giữa.
- **cella**: Phòng thờ, phòng vây kín trong một ngôi đền cổ điển.
- **CIAM**: *Congrès internationaux d'architecture moderne* (Hiệp hội kiến trúc hiện đại quốc tế), một loạt cuộc gặp gỡ được tổ chức từ năm 1928 đến 1956, với sự chủ xướng của Le Corbusier, tại đó những tuyên bố có tiếng vang đã được đưa ra để xác định những gì cần làm cho một kiến trúc hiện đại.
- **classical**: 1. Cổ điển; thuộc Hy Lạp và La Mã cổ đại; 2. Nói cụ thể về kiến trúc Hy Lạp: thuộc về thế kỷ 5 trước Công nguyên.

- **clerestory**: Cửa mái, cửa lấy ánh sáng trên nóc, cửa sổ ở trên cao, đặc biệt ở nhà thờ.
- **Constructivism**: Chủ nghĩa kết cấu; một trào lưu mang tính cách mạng trong nghệ thuật và kiến trúc Nga, trong đó nổi trội là những hình dạng kỷ hà trừu tượng, với các màu đen, trắng, đỏ.
- **Deconstructivism**: Chủ nghĩa giải kết cấu; đây là một thuật ngữ được áp dụng thịnh hành cho kiến trúc của những năm 1990, một mặt bắt nguồn từ chủ nghĩa kết cấu (constructivism), mặt khác từ triết học giải kiến tạo là lý thuyết triết học do Jacques Derrida đề xướng. Có hai con đường để được chấp nhận như một nhà giải kết cấu: bằng cách thiết kế những công trình trông như có thể đổ, hoặc bằng cách thiết kế công trình đi kèm với những tác phẩm có âm hưởng triết học mạnh mẽ. Trong ứng dụng phổ thông ngày nay, "giải kết cấu" có nghĩa là "phân tích".
- **Doric**: kiểu thức Doric; đây là kiểu thức đòi hỏi khắt khe nhất trong các kiểu thức Hy Lạp, và hình thành đầu tiên. Những kiểu thức "trở thành chuẩn mực" khác gồm có Ionic và Corinth, nhưng bên cạnh đó có những biến tấu mang phong cách riêng của địa phương. Người La Mã mở rộng sự phân loại; chúng được hệ thống hoá bởi Vitruvius và sau đó trong các *sách mẫu* ở thời Phục hưng.
- **eclectic**: chiết trung; trong nhiều hơn một phong cách. Vốn xuất phát từ chữ Latin để chỉ sự "chọn lựa", từ này gợi ý một phạm vi chọn lựa về phong cách có thể hoán đổi cho nhau.
- **entablature**: phần giống như rầm đỡ của một ngôi đền cổ điển, chạy vắt ngang trên các cột.
- **frieze**: mảng trang trí; đây là một phần của *entablature*. Trong những công trình được trang trí nhiều, nó khác ở

chỗ có những tấm điêu khắc tách biệt (trong kiểu thức *Doric*) hoặc là một dải điêu khắc nối tiếp. Cũng có khi nó là một dải trang trí theo hàng ngang cho một bức tường (đường gờ tường).

- **Gothic**: phong cách Gothic; được sử dụng trong giai đoạn sau của thời Trung cổ, đặc biệt cho kiến trúc nhà thờ, ban đầu hình thành vào thế kỷ 12. Nó thay thế cho phong cách Romanesque. Đặc điểm của nó là cửa cuốn nhọn và những mảng kính màu lớn.
- **keystone**: đá đỉnh vòm, thường được chọn ra vì mục đích trang trí và biểu tượng. Đôi khi nó được xem là viên đá quan trọng nhất của một vòm cuốn, nhưng thực ra vòm cuốn sẽ sụp nếu bất kỳ phiến đá nào bị gỡ đi.
- **Mock Tudor**: giả Tudor; một phong cách rất phổ biến ở Anh, gợi ý niệm từ các hiệu ứng trang trí của gỗ mà người ta có thể tìm thấy ở những ngôi nhà khung gỗ truyền thống.
- **Modernism**: chủ nghĩa hiện đại. 1. Kiểu kiến trúc được cổ xuý bởi CIAM, có đặc trưng là sử dụng những hình dạng phẳng và vật liệu phi truyền thống, tránh những liên tưởng lịch sử; thường được gọi là Trào lưu Hiện đại, hoặc ở Mỹ gọi là Phong cách Quốc tế; 2. Bất kỳ kiến trúc nào hoạt động theo những phương thức thử nghiệm hơn là truyền thống, nhất là ở giai đoạn giữa thế kỷ 20; 3. Kiến trúc ở giai đoạn cuối thế kỷ 20 và về sau, sử dụng các công trình của Trào lưu Hiện đại làm điểm tham chiếu lịch sử.
- **naos**: từ Hy Lạp để chỉ phòng thờ (*cella*), được sử dụng như một từ tiếng Anh để chỉ các ngôi đền Hy Lạp.
- **Neoclassical**: tân cổ điển; một biến thể của chủ nghĩa cổ điển từ cuối thế kỷ 18, áp dụng những quan niệm thẩm mỹ đặc trưng Hy Lạp thay vì La Mã. "Tân cổ điển" là một thuật ngữ của thế kỷ 20. Hồi đó, người ta gọi kiến trúc ấy là "phong cách Hy Lạp".

- **Norman**: Có thể nói tới thứ gì đó đến từ Normandy, nhưng trong kiến trúc, nó có thể được sử dụng như một cách gọi thay thế cho "Romanesque" khi xuất hiện ở Anh, vì kiểu kiến trúc Romanesque đã lan nhanh ở vương quốc Anh kể từ sau sự xâm chiếm của người Norman năm 1066.
- **order**: kiểu thức; trong kiến trúc cổ điển, "kiểu thức" là tên gọi cho các loại cột khác nhau, mỗi kiểu thức đặt ra một tập hợp các tỉ lệ không chỉ cho cột mà cả tấm trang trí (*frieze*) và rầm đỡ (*entablature*). Xem *Doric.*
- **pattern book**: sách mẫu, một cuốn sách có minh hoạ nhằm cung cấp cho kiến trúc sư và nhà xây dựng những ý tưởng để sao chép.
- **pediment**: 1. Trán tường, phần đầu hồi có độ nghiêng thấp ở mặt trước của một ngôi đền cổ điển; 2. Một hình tam giác có độ nghiêng thấp thường được dùng để đánh dấu cửa vào hoặc cửa sổ trong những công trình cổ điển.
- **peristyle**: hàng cột bao quanh bên ngoài công trình, đặc biệt nếu công trình là một ngôi đền cổ điển.
- **portico**: cổng dẫn vào công trình, có thể có nhiều cột, tạo nên hình dạng như mặt tiền của một ngôi đền cổ điển.
- **postmodernism**: hậu hiện đại; trong kiến trúc, thuật ngữ này thường chỉ một công trình từ những năm 1980, sử dụng những đặc điểm trang trí lịch sử như cột và đá đỉnh vòm theo một cách lập dị và phi quy ước.
- **Regency**: Nhiếp chính; nói về thời kỳ từ 1810 đến 1820, khi George III là vua nước Anh nhưng bị điên, nên con trai ông nắm giữ vai trò cai trị (nhiếp chính). Người con trai đã có một ảnh hưởng lên thị hiếu thời thượng trong một thời gian dài, từ khi còn là Hoàng thân xứ Wales tới khi trở thành vua George IV, và "kiểu Nhiếp chính" thường đề cập tới thời kỳ dài này. Dấu ấn của nó là sự đơn giản và tao nhã trong hình thức (đây là điều đáng chú ý vì Hoàng thân

Nhiếp chính là người cho xây Dinh thự Brighton). Trong ứng dụng phổ thông đương thời quy chiếu về kiến trúc, nó nói lên một biểu thị mang tính ý niệm hơn của chủ nghĩa cổ điển.

- **Rococo**: Một biến thể muộn của phong cách *Baroque* nhưng khác về khí chất, với tác động nhẹ nhàng hơn. Phần tạo hình cuộn xoáy đặc trưng của nó thường sử dụng những hình dạng trừu tượng hoặc giống vỏ sò (*rocaille*) và những cách phối màu thanh nhã.
- **Romanesque**: kiểu kiến trúc Trung cổ, nhất là các nhà thờ được xây dựng bắt chước những mô hình La Mã, đặc biệt là kiến trúc từ thế kỷ 12 và trước đó. Nó sử dụng những cửa cuốn tròn, ở những công trình tham vọng hơn thì có trần uốn vòm bằng đá.
- **stoa**: một kiểu xây dựng của Hy Lạp cổ trên một mặt bằng hình chữ nhật dài và hẹp. Một phía có bức tường chạy dọc, phía kia có hàng cột, khiến phía đó mở ra bên ngoài. Cách sắp đặt sử dụng một không gian giống như hành lang dài có mái che, được sử dụng cho nhiều mục đích khác nhau. Ví dụ nổi tiếng nhất là *stoa poikile* hay hành lang trang trí ở Athens, từ đây Zeno đã chủ xướng một trường phái triết học (phái Khắc kỷ).
- **vernacular**: bản địa; những công trình truyền thống do thợ thủ công dựng lên, không có sự hướng dẫn của kiến trúc sư.

Tài liệu tham khảo

Có nhiều cách khác nhau để nhìn nhận kiến trúc. Cách tốt nhất là đến thăm các công trình và trải nghiệm chúng. Việc đọc về các công trình sẽ có ý nghĩa rõ ràng nhất khi đã ghé thăm chúng. Những địa điểm được minh hoạ trong cuốn sách này đủ cung cấp cho chúng ta đích đến cho kỳ nghỉ trong một thời gian dài. Cách khác là có hứng thú với những thứ gần bên, là điều được khuyến khích trong *Những công trình quanh ta* (*The Buildings Around Us*) của Thom Gorst (Spon, 1995).

Ba cuốn sách sau đây liên quan đến lịch sử kiến trúc, trình bày nội dung theo thứ tự thời gian:

Sir Banister Fletcher, *Một lịch sử kiến trúc* (*A History of Architecture*) là một bộ sách giáo khoa bao gồm cả sơ đồ công trình, bản vẽ và hình chụp công trình của mọi thời đại và ở mọi địa điểm. Nó là một sách tham khảo rất hữu ích, đã được sửa đổi và tái bản nhiều lần kể từ khi xuất hiện lần đầu tiên năm 1896. Những ấn bản trước giới hạn vào truyền thống phương Tây. Dưới ảnh hưởng của những biên tập viên khác nhau, nó đã thay đổi, và những ấn bản khác đã giành được sự quan

tâm của những đối tượng độc giả khác. Ấn bản gần đây nhất, lần thứ hai mươi, có 1840 trang và được đặt tựa *Lịch sử kiến trúc của Sir Banister Fletcher* (*Sir Banister Fletcher's "A History of Architecture"*), Dan Cruickshank, Andrew Saint, Kenneth Frampton và Peter Blundell-Jones biên tập (Architectural Press, 1996).

Spiro Kostof, *Một lịch sử kiến trúc: Khung cảnh và nghi thức* (*A History of Architecture: Settings and Rituals*, Oxford University Press, ấn bản thứ hai 1995). Tác phẩm này minh hoạ ít công trình hơn, nhưng cũng có một phạm vi rộng rãi tương tự. Phần nội dung đưa ra nhiều giải thích hơn và đặt công trình trong những khung cảnh văn hoá đa dạng của chúng. Tác phẩm được ngưỡng mộ và sử dụng rộng rãi trong các khoá đại học.

David Watkin, *Lịch sử kiến trúc phương Tây* (*A History of Western Architecture*, Laurence King, ấn bản thứ ba, 2000) giới hạn nội dung trình bày trong truyền thống phương Tây, nhấn mạnh sự liên tục của truyền thống này trong kiến trúc thế kỷ 20. Bằng cách loại trừ những quan điểm và cách suy nghĩ khác, tác giả đã đơn giản hoá vấn đề, và một trong các kết quả là tác phẩm rất dễ đọc.

Ý tưởng "nhà" là chủ đề của một cuốn sách của Witold Rybezynski: *Nhà: Lược sử một tư tưởng* (*Home: a Short History of an Idea*, Viking, 1986). Nó cho thấy cung cách sử dụng nhà của chúng ta đã thay đổi như thế nào qua các thế kỷ.

Michael Pollan, *Một nơi của riêng tôi: sự đào tạo của một nhà xây dựng nghiệp dư* (*A Place of My Own: the Education of an Amateur Builder*, Random House, 1997) mô tả việc giao phó và xây dựng một công trình nhỏ trong vườn của tác giả, cho thấy những đầu tư về con người và cảm xúc được tạo ra như thế nào bên cạnh công sức và kỹ năng liên quan đến việc xây dựng.

Phạm vi các lực tác động đến công trình được khảo sát trong Edward Allen, *Những công trình hoạt động như thế nào*

(*How Buildings Work*, Oxford University Press, ấn bản thứ hai, 1995). Cuốn sách cho biết bao nhiêu thứ tìm được cách giải quyết trong thiết kế của một công trình. Tác phẩm bổ túc cho nó là Steward Brand, *Công trình được học bằng cách nào: Điều gì xảy ra sau khi chúng được xây cất?* (*How Buildings Learn: What Happens After They're Built*, Viking, 1994), nói về cách điều chỉnh công trình để vượt qua những vấn đề mà nhà thiết kế không lường trước.

Có rất nhiều nghiên cứu chuyên sâu khác, đáp ứng những quan tâm chuyên biệt, và phần thư mục cũng như tư liệu tham khảo gợi ý ở các cuốn sách liệt kê trên đây sẽ chỉ dẫn. Vài văn bản có tính lịch sử cũng đáng đọc vì chúng cung cấp hiểu biết về kiến trúc của những thời đại khác nhau. Chúng càng cổ xưa thì càng có khả năng rằng một cảm nhận trực giác thiếu đào tạo đối với tác phẩm sẽ là một giải thích sai. Tuy nhiên, để có một ấn tượng về những ý tưởng dẫn dắt kiến trúc sư ở những thời đại khác, không có cách nào khác ngoài đọc chúng. Thời cổ: Vitruvius, *Mười cuốn sách kiến trúc* (*Ten Books on Architecture*), Morris Hickey Morgan dịch (Harvard University Press, 1914 - in lại và có ở dạng bìa mềm) hoặc do Ingrid Rowland dịch (Cambridge University Press, 1999). Trung cổ: trình bày của Suger về những công việc ở Saint-Denis (bản dịch được Erwin Panofsky biên tập, Princeton University Press, ấn bản thứ hai 1979). Phục hưng: Alberti, *Về nghệ thuật xây dựng trong Mười cuốn sách* (*On the Art of Building in Ten Books*), Joseph Rykwert, Robert Tavernor và Neil Leach dịch (MIT Press, 1988). Tân cổ điển: Marc-Antoine Laugier, *Một tiểu luận về kiến trúc* (*An Essay on Architecture*), Wolfgang và Anni Herrmann dịch (Hennessy and Ingalls, 1977). Chủ nghĩa hiện đại: Le Corbusier, *Hướng tới một kiến trúc mới* (*Towards a New Architecture*), John Rodker dịch (Architectural Press, 1927, tái bản nhiều lần).

DẪN LUẬN VỀ KIẾN TRÚC
Andrew Ballantyne

NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC
65 Tràng Thi, Quận Hoàn Kiếm, Hà Nội
ĐT : 39.260.031

Chịu trách nhiệm xuất bản : Giám đốc - BÙI VIỆT BẮC
Chịu trách nhiệm nội dung : Tổng biên tập - LÝ BÁ TOÀN
Biên tập : Phan Thị Ngọc Minh
Biên tập Văn Lang : Phan Quân
Trình bày : Minh Trinh
Vẽ bìa : Gia Khang
Sửa bản in : Phan Quân

CÔNG TY CP VĂN HÓA VĂN LANG - NS. VĂN LANG
40 - 42 Nguyễn Thị Minh Khai, Q.1, TP.HCM
ĐT : 38.242157 - 38.233022 - Fax : 38.235079

In 1.000 cuốn khổ 12x20 cm tại Xưởng in Cty CP Văn hóa Văn Lang
06 Nguyễn Trung Trực, P.5, Q.Bình Thạnh, Tp.HCM.
Xác nhận ĐKXB số : 1181-2017/CXBIPH/23-17/HĐ.
QĐXB số : 671/QĐ - NXBHĐ, ngày 26/04/2017.
In xong và nộp lưu chiểu quý 3 năm 2017.